GILBERTO PRESSACCO

SERMONE, CANTU, CHOREIS ET... MARCULIS

SOCIETÀ FILOLOGICA FRIULANA

GILBERTO PRESSACCO

SERMONE, CANTU, CHOREIS ET... MARCULIS

SOCIETÀ FILOLOGICA FRIULANA

In copertina:

TRAVESIO, chiesa parrocchiale, fonte battesimale: «la fonte d'acqua viva» ed il tamburello sono qui riuniti in una non casuale unità simbolica.

MYSTERIUM TYMPANI

Si Mare Rubrum transieris, si Aegyptios submergi videris et extingui Pharaonem atque in abyssi profundum praecipitari, potes hymnum canere Deo, potes vocem gratulationis mittere et dicere

Cantemus Domino, gloriose enim glorificatus est,
equum et adscensorem proiecit in mare.

Melius autem et dignius haec dices, si habueris tympanum in manu tua, id est, si

Carnem tuam crucifixeris cum vitiis et concupiscentiis [Gal 5, 24]

et si

mortificaveris membra tua quae sunt super terram [Col 3, 5]

ORIGENE, *In Exodum homilia VI 1* (trad. lat. di RUFINO di Aquileia)

Quantum spiritualiter intelligi datur, Aegyptus mundus iste est.
Pharao cum populo suo diabulus et spiritus omnis iniquitatis...
Mare fontem sacrum debemus accipere in quo quibus aquis Dei servi liberantur, iisdem qui non fugiunt sed portant peccata, delentur.
Maria, quae cum mulieribus tympanum quatit, typus Ecclesiae fuit;
quae cum omnibus ecclesiis quas peperit hymnum canens
et pectoris verum tympanum quatiens, populum christianum ducit,
non in eremum sed ad coelum.

S. ZENO di Verona, *Tractatus LIV, De Exodo, I, In die Pasche* (PL 11, 509-510)

Haec est imago virginitatis. Talis enim fuit Maria...
Quae pompa illa, quanta angelorum laetitia plaudentium,
quod habitare mereatur in caelo, quae caelestem vitam vixit in saeculo!
Tunc etiam Maria tympanum sumens choros virginales citabit cantantes
Domino quod per mare saeculi sine saecularibus fluctibus transierunt.

S. AMBROGIO, *De virginitate* II, 15-17

Hoc cantavit Moyses et filii Israel, hoc Maria prophetissa et filiae Israel cum ea, hoc et nos modo, sive viri et feminae, sive spiritus et caro nostra.

Qui enim Jesu Christi sunt

ait Apostolus

carnem suam crucifixerunt cum passionibus et concupiscentiis [Gal 5, 24].

Hoc significare congruenter intelligitur tympanum quod assumpsit Maria, ut huic cantico consonaret.
In ligno enim caro extenditur, ut tympanum fiat.

S. AGOSTINO, *Sermo CCCLXIII 4* (PL 39, 1638)

Et ipsum mysterium tympani et psalterii non est tacendum:
in tympano corium extenditur; in psalterio chordae extenduntur;
in utroque organo caro crucifigitur. Quam bene psallebat in tympano et psalterio qui dicebat:

Qui vult esse meus discipulus abneget semetipsum
et tollat crucem suam et sequatur me [Mt 16, 24].

Non dimittat psalterium suum, non dimittat tympanum: extendatur in ligno et siccetur a concupiscentia carnis.

S. AGOSTINO, *Enarratio in Ps. CXLIX 8* (PL 37, 1953)

SERMONE, CANTU, CHOREIS ET... MARCULIS

Quest'opera è stata realizzata
grazie all'aiuto finanziario
della Commission des Communautés
Européennes - direction générale
de l'Emploi, des Affaires Sociales
et de l'Éducation di Bruxelles
che la Società Filologica Friulana
sentitamente ringrazia

Fotocomposizione musicale «Claps»

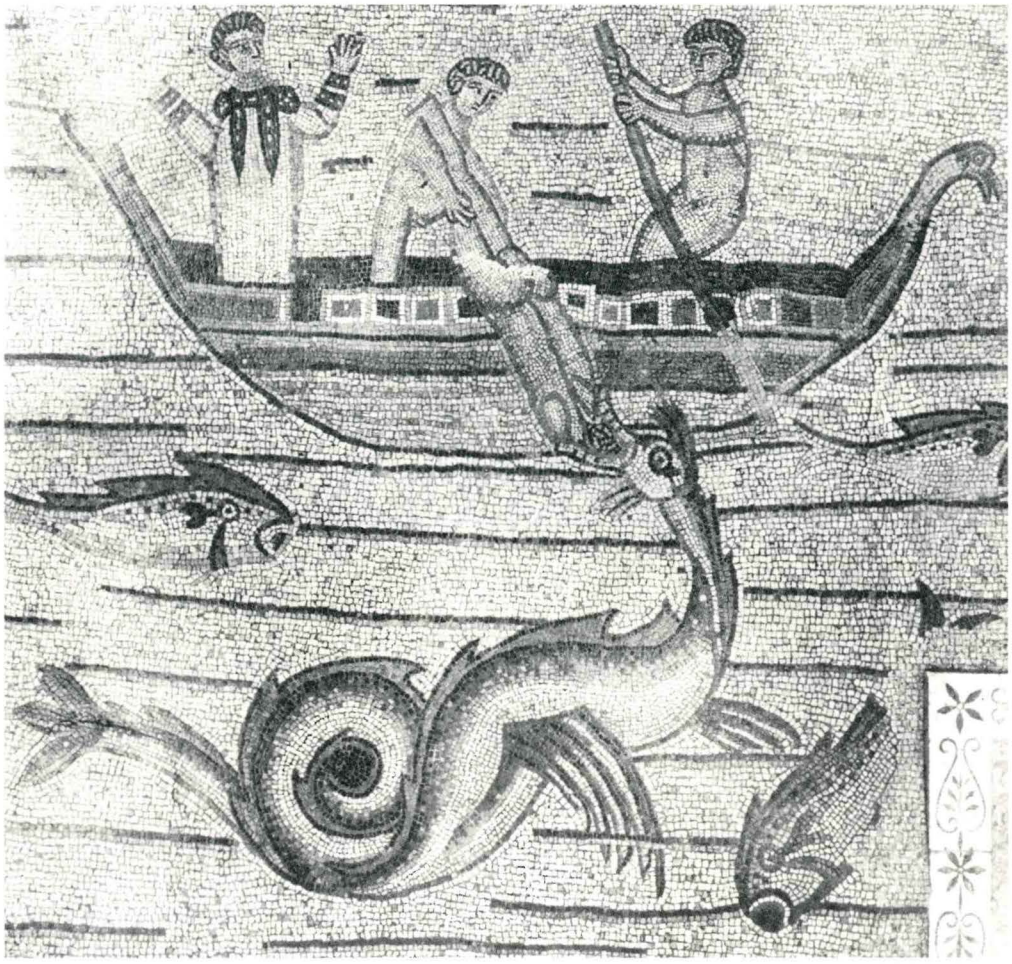
© Società Filologica Friulana
Tutti i diritti sono riservati

Gilberto Pressacco

SERMONE, CANTU, CHOREIS ET... MARCULIS

Cenni di storia della danza in Friuli

SOCIETÀ FILOLOGICA FRIULANA



Aquileia, Basilica, mosaico pavimentale (particolare) Storie di Giona *(sec. IV in).*

Ad un recente convegno internazionale di studi sul *cantus planus* alcuni colleghi musicologi di Università straniere, dopo aver ascoltato due relazioni sullo stato delle ricerche sul repertorio liturgico-musicale della Chiesa di Aquileia, sono usciti in questa significativa espressione: «Pare finalmente che cominci a riemergere il 'continente sommerso' della musica aquileiese». Non so se tali *scholars* abbiano visto giusto, ma certo hanno individuato ed espresso con esattezza gli attuali fermenti nelle ricerche storico-liturgiche e musicali.

Richiamo soltanto:

— le difficoltà che si incontravano sulla strada della identificazione e della ricostruzione criticamente accertata del repertorio liturgico-musicale dell'antica metropoli altoadriatica, a motivo della mancanza d'un antico *corpus* di codici notati, il quale solo permetterebbe le necessarie comparazioni con le coeve attestazioni dei repertori romano antico, ambrosiano, gallicano, beneventano,...;

— gli abbagli che molti studiosi — particolarmente, ma non solo, locali — hanno finora preso non avendo a disposizione o non utilizzando quelle raccolte di repertori di cui oggi finalmente si può disporre e dunque identificando automaticamente quanto di non-romano-attuale trovavano nei codici dei fondi musicali locali (particolarmente udinesi, cividalesi e goriziani) con il supposto canto aquileiese o patriarchino (e anche a proposito dell'uso di questi due termini sarà opportuno d'ora innanzi distinguerne adeguatamente l'esatta differenza e riservare il primo all'*Aquileja Vetus* ed il secondo alla *Nova Aquileja,* s'intenda con quest'ultima espressione sia Grado sia quella Venezia di cui recentemente mi è stato possibile ricomporre il *Graduale* marciano (o marcolino, come per alcun tempo s'è usato dire);

— la conseguente necessità di perlustrare «percorsi alternativi» per avere accesso ad un patrimonio di cui sia la memoria storica collettiva sia la tradizione letteraria (anche rispettabilmente antica) da sempre — seppur in diversi modi — attestano l'esistenza e l'originalità.

È la conoscenza (e la coscienza) di tale *status quaestionis* a indurre don Gilberto Pressacco a muovere il primo passo su uno di tali percorsi, che — pur contiguo — parrebbe a prima vista condurre in direzioni letteralmente 'diverse' se non opposte a quelle cui normalmente conduce la ricerca musicologica sui repertori liturgico-musicali. La fortuita (certo dopo più di qualcun'altra meno fortunata) lettura d'un passo del trattatello che — al dire di Eusebio di Cesarea (*recte* di Alessandria) e di Gerolamo — Filone di Alessandria dedicò all'ammirata descrizione/esaltazione della *Chiesa di Marco* l'evangelista, la quale nei dintorni «rustici e solitari» della metropoli egiziana celebrava solennemente il sabato della Pentecoste con *canti e danze in due cori* che duravano fino all'alba e giungevano ad effetti *estatici,* gli ha suggerito la ripresa della 'questione marciana' in termini nuovi, propriamente liturgico-musicali e la rilettura e risistemazione di numerosi dati storici, ecclesiologici e musicali che finora parevano inserirsi con una certa difficoltà in una omologazione dai tratti talvolta forzati (si pensi alla lunga e dura vicenda dello scisma dei Tre Capitoli, che tenne separata dalla piena comunione con la Chiesa di Roma la vastissima giurisdizione ecclesiastica aquileiese in un periodo — i secoli VI e VII — decisivo per la formazione dei repertori liturgici). In altri termini gli è sembrato che tale prassi liturgico-musicale fornisse una nuova chiave d'accesso ad un problema antico: cioè all'identificazione di una tipologia ecclesiologica in cui la danza estatica (si pensi al titolo del celebre balletto di Igor Strawinskij *Le sacre...*) aveva conservato quegli arcaici tratti cultuali che la tradizione biblica e giudaica non mancano di attestare.

Le sorprendenti affinità che la lettura in filigrana del *De vita contemplativa* di Filone permetteva di trovare con le prospettive della 'lunga durata della *matrice giudaico-cristiana* e dell'*alessandrinità della Chiesa di Aquileia* sostenute dal defunto mons. Guglielmo Biasutti, hanno indotto don Gilberto ad individuare dei collaterali campi di indagini (e quindi di competenze) per i quali ha pensato bene di confrontarsi e di avvalersi di un piccolo ma agguerrito gruppo di 'consultori': sono stati costoro che l'hanno incoraggiato sì a proseguire, pur con la dovuta cautela, la ricerca ma anche a fare un — sia pur interlocutorio — pubblico 'punto della questione'. È questo il senso della presente pubblicazione, che non dovrebbe mancare di suscitare interesse ed avviare un utile dibattito scientifico, non solo locale.

Università di Padova, novembre 1991.

Giulio Cattin

... MARCULIS?

Questo titolo — estrapolato per la parte... profana e latina da un celebre passo del *De Patria illustrata* di Jacopo da Porcia, noto a tutti i cultori del canto popolare friulano (1), e per la parte... sacra e volgare da un'espressione idiomatica della lingua friulana (2) — intende evidenziare che, delineando qui un profilo di storia della musica per canto/ballo nel Friuli storico, si cercherà di rinfoltirne i magri tratti con alcune pennellate tinte alla tavolozza della poesia, del canto, della danza... e della storia religiosa locale, caratterizzata *in primis*, com'è noto, dalla tradizione della fondazione *marciana* della Chiesa di Aquileia.

Ciò si rifà al concetto di inscindibile unità «spettacolare» e «cultuale» che nell'antichità classica (e biblica) fondeva le tre arti musaiche (ma anche mosaiche o davidico-levitiche) (3): della poesia cioè, del canto e della danza; in altri termini di quelle «danze corali» in onore di Dioniso, da cui è nata e di cui è sostanzialmente costituita la tragedia greca. Esse nascono e fanno congiuntamente leva sui valori ritmico-musicali, e dunque prosodici e metrici, sia dell'*oratio* classica (con l'attenta utilizzazione di intonazione e gesticolazione da parte del retore), sia della *cantillazione* ebraica (con l'instancabile dondolio del capo e del torso, nell'intonazione dei versetti salmodici e del testo della *Torah*). Tutto ciò sembra adombrato, seppur embrionalmente, nel conte-

(1) Ripreso dal *De Patria illustrata* di Jacopo da Porcia (1462-1538) come riferito da G [INORIO = E. CARLETTI], *Danze e canti popolari in Carnia dal Quattro al Cinquecento*, «Ce fastu?» XV, 1936, 11-12, pp. 260-262. A proposito del titolo di quest'opera del da Porcia, viene opportuna l'occasione per segnalare (con una breve incursione «filologica», giustificabile solo con l'autoconcessione di una *epicheia* di interdisciplinarietà, della cui utilità ci fa fiduciosi proprio l'amore della «cara patria») quanto dice G. GIANNELLI-S. MAZZARINO, *Trattato di storia romana*, II, Roma, Tuminelli ed. 1956, pp. 122-123, a proposito di τα πάτρια quale termine riassuntivo, o meglio globale, per *tradizione* (costumi, valori) *dei Giudei* («più essenziale della circoncisione: il Dio lo avrebbe perdonato giacchè egli faceva ciò per necessità e per timore dei suoi sudditi») proposta da (H)anania a Izates re dell'Adiabene ed a sua madre la regina Elena, al momento della loro conversione (al giudaismo? o al cristianesimo?) in sostituzione della circoncisione: Mazzarino avanza l'ipotesi che questo mercante giudeo (Chananja, Ananias) possa identificarsi con quel «discepolo» Anania che negli *Atti degli Apostoli* 9, 10-18 appare in Damasco nell'atto di imporre le mani per il dono dello Spirito ed il riacquisto della vista a Saulo di Tarso dopo l'*apocalypsis* (caduta con visione e accecamento); cfr. anche J. DANIÉLOU, *Des origines à la fin du troisième siècle*, in *Nouvelle histoire de l'Église*, I, *Des origines a saint Grégoire le Grand*, par J. DANIÉLOU et H. MARROU, Paris, Ed. du Seuil 1963, pp. 80-81.

(2) L'espressione idiomatica è «fa li márculis» (ma anche «fa li marcolettis», «marcolà»), registrata da J. Pirona nel suo *Vocabolario friulano*, su cui si torna poco sotto.

(3) È noto come la tradizione ebraica, particolarmente nella coniugazione giudaico-ellenistica, ritenesse che Orfeo non fosse altro che la versione greca di Mosè e/o di Davide.

sto del citato passo del da Porcia. Di tale originaria unità nel nostro linguaggio non sono rimasti che sparsi relitti e deboli echi, oggi rettamente decodificabili da pochi, a testimonianza di un degrado «musicale», di cui certamente ben colse i prodromi chi per primo definì «volgare» (e non «rustico», che, come si vedrà, ha ben altri «valori» anche musicali) il parlare «romanzo» a fronte della *concinnitas* (e non *urbanitas* o *civilitas,* ben reso invece dal francese *politesse*) di quello «latino» classico ed ecclesiastico: ma si vedano anche le valenze esclusivamente letterarie che hanno ormai termini come «lirica» «sonetto» «canto» «cantico» «incanto» «carme» «ode» «ballata», le cui etimologie rinviano evidentemente ad una originaria prassi insieme poetica, musicale e coreica (4). Assai meglio si comprendevano nei termini «entrée» «rota» «ballade» «mot» «virelai» «cansò» dei trovatori medievali ed erano ancor vivi nelle anfibie espressioni rinascimentali «da cantare, sonare et ballare», «canzoni a ballo», «canzoni da sonare» (5). Sopravvivono «malcela-

(4) Van qui sottolineati per convenienza tematica (fusione e convivenza di sacro e profano, di «classico» e cristiano) la prassi della danza col tamburello che santa Teresa d'Avila estese al riformato movimento eliano-carmelitano (le suggestioni «estatiche» della religiosità legata al Carmen biblico cristiano passano anche attraverso il *De vita contemplativa* di Filone, ritratto per primo nel quadro seicentesco che si conserva nel Convento di Avila) ed il sublime *Cantico delle creature* di san Francesco d'Assisi: non ne possediamo purtroppo l'intonazione musicale originale; ma la sensibilità musicale dell'«alter Christus» ci permette di riportarne le parole pronunciate quando chiese a un frate che nel mondo era stato buon suonatore: «Fratello, gli strumenti musicali che un tempo erano riservati alle lodi di Dio, sono stati usati dalla sensualità umana per soddisfare gli orecchi. Io vorrei, fratello, che tu in segreto prendessi a prestito una cetra e la portassi qui per dare a frate corpo, che è pieno di dolori, un po' di conforto con qualche bel verso. Gli rispose il frate: Mi vergogno non poco, padre... Il Santo allora tagliò corto: lasciamo andare allora, fratello. La notte seguente, mentre il Santo era sveglio e meditava su Dio, all'improvviso risuona una cetra con meravigliosa e soavissima melodia... Con lo spirito rivolto a Dio, il padre provò tanta soavità in quella melodia dolcissima da credere di essere passato in un altro mondo. Al mattino, alzatosi, il Santo chiamò il frate e dopo aver raccontato tutto per ordine, aggiunse: Il Signore che consola gli aflitti, non mi ha lasciato senza consolazione. Ed ecco che mentre non mi è stato possibile udire le cetre degli uomini, ne ho sentita una più soave... Quando la dolcissima melodia dello spirito gli ferveva nel petto, si manifestava all'esterno con parole francesi e la vena dell'ispirazione divina, che il suo orecchio percepiva furtivamente, traboccava in giubilo alla maniera giullaresca. Talora — come ho visto con i miei occhi — raccoglieva un legno da terra e mentre lo teneva sul braccio sinistro, con la destra prendeva un archetto tenuto curvo da un filo e ve lo passava sopra accompagnandosi con movimenti adatti, come fosse una viella, e cantava in francese le lodi del Signore» (*Vita seconda,* 125-126); ma cfr. E. BALDUCCI, *Francesco d'Assisi,* Fiesole, Ed. Cultura della pace, 1989, che acutamente dedica un capitoletto a «La musica dell'universo» (pp. 150-154) ed un altro al «Fascino della follia» (pp. 57-62) e non dimentica di segnalare le «capanne di legno» per abitazioni, i «gioiosi tumulti di fraternità» per le feste della Pentecoste e di S. Michele ed il ricorso all'aiuto di fra Pacifico esperto di *ars musica* per i problemi «mensuralistici» (si tratta probabilmente dei *modi ritmici* di recente invenzione parigina).

(5) Queste espressioni sono ricorrenti ed abituali nelle stampe musicali del XVI e XVII secolo pur conoscendo talora (in deroga alla gerarchia dantesca: canzone, ballata, sonetto)

te» anche in espressioni italiane quali «cantare una ballata» ed in quelle carnico-friulane «cjantìn 'ne danze» o «sunìn 'ne cjargnele».

Ma tutto ciò, meglio si comprenderà leggendo per intero il passo del da Porcia:

[...] Vario in hac Patria sermone utuntur, nam

— *qui citra Tiliaventum Liquentiam versus habitant, victu cultuque corporis ac sermone magis politi existunt;*
— *qui ultra, semibarbari omnino videntur qui vix intelliguntur: mulierum tamen ac puellarum sermo mirum in modum homines delectat et ad illarum amorem allicit;*
— *qui in montibus habitant, omnino sunt barbari moribus et sermone: de rusticis et plebeis loquor qui nullum cum Venetis comercium habent, nec ab illis qui planum incolunt intelligi valent. Choreis tamen et cantu plurimum delectantur gratumque aspicientibus spectaculum praestant* (6).

Queste «partizioni della Patria» ad opera dell'umanista friulano, se per noi suonano strane, più chiare ed anzi interessanti diventano qualora si tenga presente che la prima delle specie (o il primo dei gironi) in cui tripartisce i friulani, non è che una doverosa «riverenza» *ad captandam benevolentiam Serenissimae Rei Publicae Venetiarum* e che le considerazioni che egli fa su quel *sermo* delle donne e delle ragazze del secondo girone, le quali significativamente così «mirum in modo homines delecta(n)t et ad illarum amorem allici(un)t», debbono ritenersi riferite ad un parlare «modulato», «intonato» e dunque musicalissimo delle friulane, suggestiva «cantile-

«mutazioni degli addendi» a seconda del ruolo volta a volta attribuito a ciascuna delle tre operazioni: basti qui riportare quella contenuta nello stesso titolo della celebre stampa di G. G. GASTOLDI, *Balletti a tre voci per cantare, sonare et ballare,* Venezia 1594, che con il suo «anticlimax» sottolinea ancora il primato rinascimentale della voce umana (che s'andrà gradualmente perdendo con l'affermarsi della musica strumentale e del virtuosismo esecutivo) e che contiene, nel brano intitolato [*Il ballerino*], l'espressione «Sonatemi un balletto, ché il mio amor io vo' cantar». Ma già fin d'ora si può almeno accennare ad alcuni titoli delle opere di musicisti friulani dei quali ci si occuperà in seguito: *Il vero modo di diminuire con tutte le sorti di stromenti di fiato et chorda et di voce humana* di Girolamo Dalla Casa (Venezia, Gardano 1584); il *1° libro de balli.. accomodati per cantar et sonar d'ogni sorte de istromenti* di Giorgio Mainerio (Venezia, Gardano 1578) e la *Canzone per sonare* di Orindio Bartolini (Venezia, Raveri 1608).

(6) Diamo qui la traduzione che dello stesso passo dà il Carletti: «... In questa Patria si parlano diversi linguaggi. Coloro infatti che abitano fra il Tagliamento e il Livenza per nutrimento e modo di vita come per lingua sono più civili. Quelli al di là appaiono assai rozzi e si capiscono appena: tuttavia il parlare delle donne e delle fanciulle piace molto agli uomini e li alletta all'amore. Coloro che abitano fra i monti sono affatto rozzi per costumi e per linguaggio: intendo dire dei rustici e dei popolani, che non hanno alcun rapporto coi Veneti né si fanno capire dai pianigiani. Tuttavia si dilettano moltissimo di danze e di canto, offrendo a chi guardi un gradito spettacolo».

na», «tilulela» o meglio vero *carmen* dagli effetti «incantatori», «estasianti» ed «esilaranti» particolarmente quando si fa insistita e ripetuta fino a divenire «ziguzaine» (e dunque ballo... «tondo»: vi si avvicina il senso dell'italiano «manfrina», dal ballo della *monferrina*) (7).

Il da Porcia, dotto umanista ed esponente di rilievo della nobiltà friulana del periodo rinascimentale, non può essersi qui ispirato solo a «qualche esperienza personale» (8), che del resto a Lorenzo de' Medici poco sarebbero interessate: la serietà «documentaria» e l'autocontrollo intellettuale di cui il da Porcia altrove dà ampia prova (9), uniti al livello politico ed intellettuale del destinatario, invitano a ritenere che non si tratti qui solo di personali «saporose reminescenze giovanili», ma di

(7) È immediato il richiamo agli incanti della celeberrima *Carmen* di George Bizet, per comprendere appieno la quale è indispensabile la lettura dell'omonimo racconto di Prosper Merimée: acute osservazioni in proposito fa comunque anche C. GARBOLI, *Penna secondo Carmen* in *«Carmen» e altri racconti,* Torino, Einaudi 1986², pp. 233-248. Meno immediato, ma forse più calzante, è il rinvio al criptico ma dottissimo cenno che Paolino d'Aquileia fa nella *Regula fidei* alla severità della «magistra» e «meretricula» *Carmenta* ed alla durezza della sua «ferula»: il ruolo fondamentale svolto dall'autorevole patriarca aquileiese nel passaggio dalla versificazione quantitativa classica a quella accentuativa medio-latina e nella creazione e diffusione del genere sequenziale (tanto vicino per forma e funzioni al canto popolare friulano) autorizzano tale lettura; ma cfr. G. PRESSACCO, *Paolino d'Aquileia musicus (vel musicis?) connivens,* «Antichità Altoadriatiche» XXXII, 1988, pp. 235-254; ID., *Paolino d'Aquileia, il «Timoteo» dell'Accademia palatina di Carlo Magno,* in *Atti* del Convegno internazionale di studio su Paolino d'Aquileia, a cura di G. FORNASIR, Udine 1988, pp. 223-226.

(8) Come argutamente ma un po' maliziosamente insinua il Carletti nel citato articolo a p. 260: «... ciò non toglie che nel passo citato si percepisca un riflesso di simpatiche impressioni personali, condite, magari, da saporose reminescenze giovanili. Ci par di sentire un discreto rimpianto delle *seduzioni verbali* delle buone friulane del tempo...».

(9) Cfr. ad esempio A. MAZZACANE, *Lo Stato e il Dominio nei giuristi veneti durante il «secolo della Terraferma»,* in *Storia della cultura veneta,* 3/1, Vicenza, N. Pozza 1980, pp. 607-612; ma resta utile G. G. LIRUTI, *Notizie della vita ed opere scritte dai letterati del Friuli,* I, Venezia 1760, pp. 401-408, in cui nella «carriera lagunare» del da Porcia, si troverà ampia spiegazione dell'identificazione che il nostro autore suppone tra «venetizzazione» e «civilizzazione»: la diatriba è dunque antica e ben conviene richiamarne questo antesignano, dovendo qui di seguito parlare anche delle fortune veneziane del «ballo furlano» e del suo lancio internazionale che proprio sulla laguna trovò la rampa. Non sarà inutile ricordare anche che il da Porcia stampò (forse in Treviso nel 1942) il suo *De Rei Publicae Venetae administratione domi et foris liber* per quei tipi di Gherardo di Fiandra che avevano dato in luce anche *Le Costitutioni della Patria del Friuoli,* tradotte da un amico e corrispondente del da Porcia, l'erudito pordenonese Pietro Capretto. Gherardo esercitò l'arte dei suoni anche in Treviso, come a Cividale, Udine ed Aquileia, e vi ebbe come discepolo in musica il locale compositore Zanin Bisan. L'aver avuto egli per allievi due compositori (P. Capretto, di cui le composizioni rimasero manoscritte e questo Z. Bisan, che si vide invece stampare la frottola *O dispietato tempo* sia dal Petrucci nel suo *Settimo libro delle frottole* del 1507 che nelle *Intavolature per canto e liuto* dal Bossinensis del 1509) ha indotto F. LUISI (cfr. s.v. *Gerardo di Lisa,* in DEUMM, *Biografie,* I, Torino, Utet 1986, p. 161) a ritenerlo a propria volta compositore: ma su ciò cfr. anche G. PRESSACCO, *Note aquileiesi per San Marco,* in *Il Duomo di Pordenone* (in corso di stampa). È comunque interessante prender nota di questa rete di rapporti anche perché i da Porcia si distinsero sempre quali attenti cultori della musica.

dati oggettivi e di acute osservazioni ([10]), che forse una cultura troppo «scolarizzata» quale l'attuale, impedisce di cogliere o comunque permette ormai di percepire solo con molta difficoltà.

Si tratta comunque delle stesse impressioni che ha oggi un italiano quando sente parlare un cinese (che dell'intonazione ha fatto elemento strutturale della grammatica) o un africano (e penso alle incredibili «intonazioni» dello *swaili*): non comprendendo il significato né dei singoli fonemi né delle singole parole, pone attenzione e riesce a cogliere solo la «cadenza» ritmica e l'intonazione musicale del parlante. Il fenomeno è noto ai più avvertiti tra i moderni psico-pedagogisti delle lingue, i quali consigliano agli insegnanti di lingue straniere di far leva più sull'uso di cassette magnetofoniche e di videoregistratori, che sullo studio di «vecchie» grammatiche e sintassi, che quella «cadenza» e «intonazione» non erano e a tutt'oggi non sono in grado di trascrivere e trasmettere. Estendendo il discorso — su sollecitazione di quel duro «semibarbari omnino videntur» — diremo che in questa prospettiva si può anche far «ballare l'orso» e che gli stessi cani possono addirittura «cantare» ([11]): sono quei fenomeni ritmico-musicali «universali» o me-

([10]) Questo passo, come si può facilmente intuire, si collega alle osservazioni che qualche decennio prima faceva sulla lingua friulana e sulla sua difficoltà ad essere scritta e intesa «univocamente» da tutti i friulani, il citato amico del da Porcia, Pietro Capretto a propria volta raffinato umanista e discreto musicista: cfr. G. COMELLI, *L'arte della stampa nel Friuli- Venezia Giulia,* Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia 1987, p. 55. Sulla collaborazione del Capretto con lo stampatore - musicista Gherardo di Fiandra, cfr. anche G. PRESSACCO, *La musica nel Friuli storico,* in *Enciclopedia monografica del Friuli-Venezia Giulia,* III/4, Udine 1981, pp. 1984-1986, ove si sottolinea il significato dell'attributo di «maestro mio», di cui il pordenonese gratifica il fiammingo: e non pare che Capretto abbia potuto riferirsi ad un proprio discepolato «tipografico», non avendo egli, a quanto ne sappiamo, «stampato» nulla.

([11]) Su questo argomento del «canto degli animali», che oggi conosce nuove fortune, è d'obbligo richiamare — anche per una sotterranea eco filoniana presente nel titolo — una fortunata opera dell'umanista e «chierico» pordenonese G. Rorario, *Quod animalia bruta saepe ratione utantur melius homine,* pubblicata postuma a Parigi da G. Naudé nel 1648, ma scritta nella prima metà del '500: in essa l'Autore (sul quale cfr. ad esempio P. PASCHINI, *Un pordenonese nunzio papale nel secolo XVI: G. Rorario,* «Memorie storiche forogiuliesi» XXX, 1934, pp. 169-216; ma pure il recente S. CAVAZZA, *Girolamo Rorario e il dialogo «Julius exclusus»,* ibid., LX, 1980, pp. 129-164) si intrattiene proprio sullo strano caso di un «cane canoro»: «Andava a Napoli chiamato da Carlo V, Bernardo Clesio cardinale di Trento gradito per la sua esimia probità ad ambedue i Cesari, Carlo e Ferdinando: era stretto con lui da una famigliarità antica e piena d'amore; perciò dovendo trattare con Cesare un affare privato me gli feci compagno non noioso. Eravamo giunti a Velletri a venti miglia da Roma e là, dopo il tempo del pranzo, per ricreare l'animo (ed il cardinale era uomo di tutte le ore) fu ammesso un giocoliere che condusse seco un cane che aveva imparato a saltare attraverso i cerchi ed a compiere a comando movimenti diversi: ma questi sono gli esercizi soliti; invece di speciale vi fu questo che, avendo il giocoliere tolto dal petto un libretto, cantava con voce ora acuta ora grave, ora tirata in lungo tutta d'un fiato ora variata con inflessioni. Questo suscitò il riso negli spettatori; in me invece la meraviglia per la docilità dell'animale che si ricordava di ciò che

glio «cosmici», che nemmeno le nostre notazioni musicali sono riuscite a codificare, ma che, secondo le teorie sapienziali, pitagoriche, platoniche e specialmente neoplatoniche, solo i veri filosofi (ma pare addirittura solo Pitagora) sanno auscultare nei «silenziosi» rivolgimenti delle sfere celesti: è quell'*armonia degli astri,* prodotta dalle «numerose» distanze dei pianeti (espresse dalla misteriosa *tetraktýs*), cioè dai rapporti 1/2; 2/3; 3/4 che, coinvolgendo i primi quattro numeri, generano e «licitano» gli intervalli musicali di ottava, di quinta e di quarta, e la sonorità fontale di cui parla Platone nel *Timeo* a proposito del «cosmo armonioso» ([12]). Non a caso un raffinato esponente della più alta poesia latina, M. Manilio, si servì proprio del termine *chorea* per indicare le sfere celesti ed il loro ritmico roteare, nella sua opera intitolata *Astronomica* ([13]); saranno il retore Cicerone *(Somnium Scipionis)* ed il neopitagorico Boezio a passarne l'eredità al Medioevo e per l'attento filtro di Pico e di Marsilio Ficino al Rinascimento. Ma non sono estranee a

gli si mostrava ed imitava come poteva... Allora il cardinale rivoltosi a me: «Eccoti, o Rorario, quell'Arcivida che tu dici di fiorire a Bologna!». «So, risposi, che tu non approvi molto quello che soglio asserire costantemente dell'Arcivida, noto a molti e più noto a me...». Su Girolamo Rorario, comittente tra l'altro dell'affresco (ora staccato e conservato nel Museo di Palazzo Ricchieri, ma proveniente proprio dall'ex-Palazzo Rorario) con il *Ballo rustico* o *campestre* di Giovanni Antonio Pordenone, e particolarmente su suo figlio Fulvio, autore finora poco noto di tutti i testi poetici dei *Madrigali spirituali* di Claudio Monteverdi, si potrà vedere G. PRESSACCO, *Monteverdi, Ruffo e il cardinale Michele della Torre,* in *Musica e controriforma,* a cura di A. DAL COL (in corso di stampa).

([12]) Su ciò si può vedere ad es. D. HEMMERDINGER, *L'heptacorde et l'octoïchos, un problème scientifique, musical, théologique et politique,* in *L'enseignement de la musique au Moyen Âge et à la Renaissance,* Paris, Ed. Royaumont 1987, pp. 38-52, che analizza le origini del mito platonico di Her nelle sue radici egizie e caldaiche; ma cfr. anche A. SZABÒ, *Le scienze fisiche e matematiche,* in *Magna Grecia. Vita religiosa e cultura letteraria, filosofica e scientifica,* a cura di G. PUGLIESE CARRATELLI, Milano, Electa 1988, pp. 237-258, ove si chiarisce il contributo di Pitagora, della sua scuola e di Filolao di Crotone al rinvenimento di quel «lògos mathematikòs» che, stando contemporaneamente alla radice dell'animo umano e del cosmo, produce il piacere musicale in chi sa trovarne i giusti numeri e le giuste proporzioni. Assai attento alle ascendenze greco-classiche, giudaico-cristiane e bizantine del canto ecclesiastico è anche J. CHAILLEY, *La musica del Cristianesimo,* in *Storia universale della musica,* cit., pp. 77-87, da cui conviene riportare, per quanto si dirà più avanti, il seguente passo: «Possiamo essere certi che Gesù cantò insieme con i discepoli, secondo le prescrizioni della legge ebraica, e il verbo *hymnéo* che usa San Marco (14, 26) per sottolineare la fine della cena, non lascia a questo proposito alcun margine d'interpretazione». Alle valenze «coreiche» del participio ὑμνήσαντες danno ampio sviluppo *(danza pasquale di Cristo)* Melitone di Sardi e gli apocrifi *Acta Johannis,* 94-96; Marco è il solo evangelista ad annotare «tecnicamente» questo particolare rituale-musicale: egli infatti era «eber aurea de stirpe levitica» e dunque esperto di canto/danza rituale.

([13]) Opera raffinata e difficile in cinque libri (dei quali l'ultimo contiene una splendida digressione su Andromeda, la fanciulla incatenata allo scoglio, liberata e sposata da Perseo e indi trasformata in lucentissima stella) composta in età augustea «la sua importanza nelle età seguenti fu notevole... e per tutto il Medio Evo fece testo nel campo astronomico e astrologico»: si può in proposito consultare, ad es., I. CAZZANIGA, *Storia della letteratura latina,* Milano, Signorelli 1961, pp. 261-262.

quest'uso classico alcune espressioni bibliche (si pensi a «I cieli immensi narrano...» del Salmo 18) e cristiane (e si pensi a quel «chorus beatorum» riferito sì alle schiere celesti ma più ancora ai loro «estatici» emuli terrestri, che proprio per il tramite del canto sacro e della danza rituale intendono raggiungere «il settimo cielo») ([14]).

Il da Porcia continua la sua «partizione-dannazione» ficcando nella terza specie o nel terzo girone (il più profondo ma ad un tempo, per ironia della tripartizione, il più «dilettevole e grato») quei *barbari rustici e plebei* che abitano «in primis» le montagne a Nord di Porcia, e cioè le Prealpi in cui si sono insediati i cosiddetti (dal resto del Friuli) *Asìns* o *Comedóns* ([15]). A loro proposito conclude osservando che l'effetto

([14]) Il riferimento è alla secca ed enigmatica nota «personale» inserita da S. Girolamo nel *Chronicon* di Eusebio sotto l'anno 378 sugli «aquileienses clerici» dei quali ricorda (con esattezza e/o con nostalgia?) o forse solo *riferisce* (con sorpresa e/o con ironia?) *la fama diffusa* in Calcide e/o Palestina, ove «quasi chorus beatorum *habentur*» (cfr. G. PRESSACCO, *Appunti sul canto sacro a Grado,* in *Grado nella storia e nell'arte,* «Antichità Altoadriatiche», XVII, 1980, p. 582, ove però non notai affatto la pur evidente vicinanza dei due sinonimi friulani *beât* e *macarón*). Le possibili e sorprendenti valenze «estatiche» di questo *flash-back* di Girolamo, mi si sono «svelate» alla recente lettura di W. BURKERT, *Antichi culti misterici,* Bari, Laterza 1991, pp. 61; 80; 123-124, ove si chiarisce come l'espressione «chorus beatorum» (già presente del resto nel *Fedro* di Platone) possa ritenersi «tecnica» per designare quanti, durante i riti misterici, raggiungevano (in sogno, in estasi, in *trance*) il contatto «esaltante» e «beatificante» con le realtà celesti: in questo contesto meglio si spiegherebbe la funzione centrale (sintatticamente) e discriminante (religiosamente) di quel *quasi,* che altrimenti diventerebbe oltre che ingombrante, assai limitativo, se non squalificante. Ora è noto che Girolamo rimpianse il suo soggiorno aquileiese (370-373 ca.) e la comunanza di vita, di studio e di esperienza spirituale ed ascetico(-mistica?) con quei «clerici» del *monasterium* (e non *seminarium*) aquileiese: ne qualificò infatti l'abbandono (forzato, dunque) quale effetto di una *impia avulsio* e di un *subitus turbo,* sulla natura dei quali ben pochi finora si sono azzardati ad avanzare qualche ipotesi: ne fu responsabile un improvviso cambio di indirizzo della tradizionale esperienza monastico-cenobitica dovuto ad una «irruzione» di fanatici monaci eretici o ebrei (il termine *impia* lo suggerisce) riferibile a tensioni tra gruppi, analoghe a quella che provocò l'«assassinio nella cattedrale» del vescovo Viator nel 342 o allo stesso Ambrogio (Girolamo terrà in seguito nei suoi confronti un costante atteggiamento critico e polemico)? Le questioni che soggiacciono a questa lettura nuova di fatti già noti, sono di portata rilevante: ma qui se ne dà solo qualche incipiente tentativo di soluzione, proseguendo quanto sommariamente delineato in G. PRESSACCO, *Echi arcaici nella musica friulana del Rinascimento,* «Atti dell'Accademia di Ss., Ll. e Aa. di Udine», LXXXIII, 1990, pp. 152-168.

([15]) A chi, come il da Porcia, osservi le Prealpi friulane ad Est del Tagliamento, si impone la serie di montagne in cui sono installati gli abitati di Pinzano, Forgaria, Castelnuovo, Clauzetto, Vito d'Asio, Anduins...: i loro abitanti vengono abitualmente designati quali *Asíns,* a motivo di *marcate particolarità etniche e linguistiche.* Il termine *comedóns* (da cui o con cui il contiguo cognome Comici) è giustificato da uno stranissimo «stemma» (un gomito! = braccianti? manovali?) scolpito a Pinzano sul pozzo della piazza e sull'architrave di alcune abitazioni del luogo. Sul valore di queste annotazioni si ritornerà più avanti: *en passant* dirò che di qui era originario mons. Guglielmo Biasutti, ai cui studi molto debbo per l'«impresa» di questo saggio e che considero vero e degno erede dei preti «clauzettani» descritti vivacemente dal Nievo quali rigidi conservatori in fiera lotta contro i preti «secolareschi» della bassa pianura friulana; ma cfr. *infra,* cap. I, n. 9.

dell'uso di queste tre «arti musaiche» *(sermo... choreae et cantus)* è quello di «gratum aspicientibus spectaculum presta(re)», a significare che i friulani degli sparsi villaggi rurali (tale il senso etimologico di *comedóns*) ancora o già all'inizio del XVI secolo, frequentando congiuntamente tali «arti musaiche», offrivano un gradito spettacolo a chi li osservasse.

Al presente scopo ciò significa che si tenterà qui di elencare (se non di coordinare organicamente: i dati documentari ad oggi disponibili infatti non permettono la ricostruzione di quel *continuum* che in realtà comunque ci fu) tutti gli elementi di tradizione sacra e profana, popolare e signorile, orale e scritta, bassa e alta, culta e inculta, che in qualche modo si collegano alla «scena» e più in generale allo *spectaculum praestare,* poiché nelle epoche passate tali termini si riferivano a realtà ben più ampie ed articolate di quelle a cui gli attuali «schermi» (cinematografici e televisivi) ci hanno abituati. Ci riferiamo ad esempio alle *parate* militari, alle *gare* ginniche, atletiche, equestri ...del circo romano, ai medievali *ludi* (liturgici e profani), *venationes* e *castelli d'amore*, nonché ai rinascimentali *bigordi* ed *abbattimenti*, fenomeni spettacolari tutti nei quali però la musica interveniva con funzioni più «reali» che spettacolari. Ma si pensi anche ai *trionfi,* ai *cortei*, alle *processioni* e alle *rogazioni,* agli *ingressi civili* ed agli *introiti liturgici,* ed anche alle esibizioni di cantimpanchi, funamboli, giullari, ...durante le *fiere*. C'è una interessante testimonianza relativa alla vita del celebre Menocchio (cioè di quel Domenico Scandella da Montereale Valcellina, che Carlo Ginzburg ha di recente «recuperato» nel Friuli rurale del XVI secolo e «riciclato» nel più vasto mondo della cultura), il quale si guadagnava da vivere oltre che con l'attività di mugnaio, anche con quella di cantore di chiesa e di suonatore di «citara»: usava infatti suonare tale strumento «di corda» per accompagnare un Lunardo Simon da Roveredo in Piano, che si esibiva al violino. I due si spostavano di paese in paese proprio in occasione delle fiere e dei mercati, con ogni probabilità per rallegrare le piazze brulicanti di compratori e di venditori e per accompagnare quei balli popolari che inevitabilmente li concludevano ([16]). Ed in questo contesto non van dimenticati quegli strani personaggi che fino a pochi decenni or sono percorsero anche le strade e le piazze del Friuli ([17]), armati di qualche strumento musicale, di una buo-

([16]) Cfr. G. PRESSACCO, *Canti, discanti e ...incanti. Intorno alle disavventure inquisitoriali di un organista friulano del '500,* in *Spilimbèrc,* Udine, Società Filologica Friulana 1984, pp. 247-266.

([17]) Si veda, per il servizio reso alla diffusione della cultura dai «cantimpanchi» della prima metà del '500, A. GIACOMELLO, *«Ad instantia di Leonardo il furlano». I libri di un editore del XVI secolo,* in *Cultura in Friuli.* Atti del Convegno Internazionale di studi in omaggio a G.

na voce e di «cartoni» illustrati con raffigurazioni sia religiose che profane. Si pensi ad esempio alla figura del carnico Guizzardo Banelli da Rivalpo, che le cronache, neanche poi tanto antiche, della Carnia hanno vivamente descritto quale giullare religioso: suoi predecessori, se non suoi modelli, furono i «laudesi» e quei cantastorie o cantimpanchi che alcune stampe sei-settecentesche testimoniano attivi anche nelle piazze del Friuli. E come non pensare alla funzione delle processioni, dei cortei e dei «marziali» *conductus* ritmico-poetici così frequenti all'interno della liturgia aquileiese (che certamente ha sempre accolto e sapientemente curato e sviluppato, quanto e più di altre, l'aspetto anche spettacolare dei propri riti)? Ne può costituire un modello significativo il celebre *Submersus jacet Pharao,* che agevolmente regge anche una esecuzione - interpretazione «ritmica» delle *sorores Aaron canentes «cum modulo».* Ma oltre che ai *conductus* processionali, pensiamo agli sviluppi musicali e drammatici del *tropo* e cioè al *dramma liturgico* e al *dramma sacro,* oltre che alle più tarde *sacre rappresentazioni,* di cui i codici friulani vantano testimonianze fra le più antiche e durature (notevole in specie l'attestazione manoscritta locale della «Visitatio sepulcri» cioè del *Quem queritis*). Ed a questo proposito sia lecito inserire qui, all'inizio di queste pagine, una osservazione nuova ma pertinente: nelle strazianti e ripetute grida, o meglio «urla» di dolore della Vergine Madre («Heu me, heu me, misera Maria...») nel celebre *Planctus Marie et aliorum in Parasceven* di Cividale, non è impossibile scorgere anche il recupero (*recte,* l'esaugurazione) della tradizione del *lamento funebre* che il mondo greco-romano affidava alle *preficae* e di cui una spia mi pare di cogliere nel termine tipicamente friulano *cainà* (che, qualora si traslitteri in *qaynā,* rivela dei sorprendenti agganci con quelle «schiave cantatrici» di cui ben si conosce la funzione sociale e musicale nel mondo nord-africano). E nel *Planctus Mariae,* com'è noto, la storia musicale friulana tocca uno dei suoi vertici lirici e drammaturgici più alti e significativi, riuscendo a portare il popolare *coròt* ad «esaltante» integrazione di *poesia, canto* e *gesto scenico* (le indicazioni «di sceneggiatura» che l'interlineo del codice cividalese contiene abbondanti e puntuali, costituiscono, assieme alle strazianti «urla» della *Maria major*, l'elemento più tipico e prezioso della *recensio* «friulana» di questo dramma liturgico, per altro noto anche *alibi*: tanto si dice, a motivo del contrasto con il «profondo silenzio» nel quale il racconto evangelico immerge invece Maria, la Madre dolorosa, che «juxta crucem *stabat*»!).

Non si terranno dunque così net-

Marchetti, I, Udine, Soc. Filol. Friul. 1988, pp. 132-156, che riporta anche l'ipotesi che lo stesso Leonardo fosse un «cantimpanca».

tamente separati quei filoni che spesso solo «comodità di catalogazione» ha separato: poesia cioè, musica e spettacolo; reciproci scambi tra musica e spettacolo, tra poesia e musica, tra danza e poesia infatti sono esistiti da sempre ([18]), come da sempre sono attestate profonde e proficue osmosi tra le espressioni musicali più semplici di origine popolare e le più raffinate composizioni dei grandi autori della musica colta europea. E pensiamo, solo a mo' d'esempio, alla delicata e tersa *furlana* con la quale Maurice Ravel intese fare un arcaizzante omaggio al grande clavicembalista francese nel celebre *Tombeau de Couperin,* che se certo non gode della fama del *bolero,* non ci pare però averne minore *charme,* segreto e arcaico.

E ciò fornisce l'occasione per richiamare come un probabile filone liturgico-cultuale, di matrice veterotestamentaria ([19]), possa ritenersi all'origine di una delle più radicate e antiche (diremmo ataviche, pensando al sistematico, diuturno e ingrato sforzo di «estirpazione» fatto da generazioni di preti friulani) «passioni» del popolo friulano: il ballo. L'affermazione parrà sulle prime assai azzardata; ma perderà la sua stranezza quando più innanzi si richiameranno le esortazioni di Paolino d'Aquileia, le disposizioni canoniche del Beato Bertrando ed i rimproveri che sul finire del '400 il cancelliere patriarcale Paolo Santonino durante una visita pastorale oltralpe sentì istintivamente di dover rivolgere «per iscritto» ai *forojulienses rustici* che a suo parere dovevano «arrossire» per la loro irrefrenabile e profanante (leggi, «dissagrante») passione per il ballo «sagrale»: monsignor Giuseppe Vale, editore moderno del «diario» di quella visita, chiosando tali patriarcali rimbrotti, adduceva ulteriori prove di tanto sfrenata passione e concludeva con l'affermazione: «Non c'era sagra in Friuli senza ballo» ([20]). Ora la *sagra,* come ognuno comprende, è termine fontalmente «sacrale», poiché fluisce e si riferisce alla *festa della dedicazione* e dunque *della fondazione, delle origini* della chiesa «matrice». Ed è per noi di estremo interesse che in tale solenne e gioiosa occasione con il canto/ballo le comunità celebrassero appunto sul *sagrato* le proprie *origini,* la propria *matrice* (di qui il termine «madrigale»?), la «scaturigine» della propria esistenza cristiana e della propria consistenza

([18]) Si può vedere ad es. L. F. TAGLIAVINI, *Metrica e ritmica nei «Modi di cantar ottave»,* in *Forme e vicende per G. Pozzi,* a cura di O. GIANELLO - A. MARTINI - G. PEDROJETTA, Padova, Antenore 1988, (Medioevo e Umanesimo, 72), pp. 239-267.

([19]) Sulla musica nel Vecchio Testamento è necessario vedere i pregevoli lavori di E. GERSON-KIWI sui numerosi aspetti di tale tema; segnaliamo almeno: *La musica sacra degli Ebrei,* in *Storia universale della musica,* cit. sotto alla n. 22; *Musique dans la Bible,* in *Dictionnaire de la Bible. Supplement,* V, Paris 1957, pp. 1411-1468. Ma si veda anche, per una maggior messa a fuoco del nostro tema specifico, ad es., G. LODOLO, *Festa, danza e liturgia: un'interpretazione teologica del gioco,* «Vita e pensiero» 55, 1973, pp. 626-638.

([20]) Cfr. più sotto l'*excursus II* sull'*Itinerarium* di Paolo Santonino, edito da G. VALE.

comunitaria: per dirla in ebraico, il proprio *māqôr*.

È questa la ragione per cui già alla fine del secolo scorso Valentino Ostermann, severo e instancabile studioso delle tradizioni popolari friulane, registrava e rilevava opportunamente (finora, *pour cause*, inascoltato) la convinzione diffusa tra il popolino che ad «inventare» il ballo in Friuli fosse stato addirittura lo stesso Sant'Ermacora, che com'è noto gli sloveni ed i carinziani invocavano (più arcaicamente?) col nome di *Sv. Mohor* e *St. Machor* ([21]). Ciò potrebbe trovare adeguato indizio di spiegazione nell'etimologia ebraica di tale nome: *fons aquae vivae, (risultive, Quelle, studenci)* ed in quella *strana* ed *unica* designazione-descrizione che del proto-vescovo della Chiesa di Aquileia è già riportata dalla sua *Passio* altomedievale: *elegans persona/vir elegantissimus*. Designazione se non unica, certo rara e sorprendente per

([21]) V. OSTERMANN, *La vita in Friuli. Usi, costumi, credenze popolari* Udine, 1894 (rist. anast. della seconda a cura di G. VIDOSSI, Udine, Del Bianco 1940, p. 477; ma anche p. 455 della ried. Forni 1978). «A Udine il giorno di Sant'Ermacora si fa una pubblica festa da ballo sotto la loggia del Palazzo municipale. A tale festa affluiscono in frotte i *campagnoli* soprattutto dai territori *slavi*». Sull'identità *macôr/rustico*, cfr. G. FRANCESCATO, *A proposito di «zotico» in Friuli e altrove*, in *Nuovi studi linguistici sul friulano*, Udine, S.F.F. 1991, pp. 240-245, che s'appoggia al poeta goriziano del XVII sec. G.B. Bosizio, citato dal *Nuovo Pirona*, s.v. *macôr*, per «contadino ignorante... zoticaccio». Tanto si cita in relazione sia al carattere conservativo del *rus* rispetto all'*urbs*, sia al fatto che gli insediamenti monastici e pre-cenobitici nascono in contestazione alla caotica e «diabolica» metropoli (ed è fra i monaci che ci furono i più radicali origenisti) e su ciò cfr. G.M. COLOMBÁS, *Il Monachesimo delle origini*, Milano, Jaca Book 1983, spec. pp.42-46; 223-262; 307-352 (e particolarmente quanto dice sui «fratelli lunghi»). La scelta di Origene a favore della *rusticitas* poteva dedursi dalla sua esecrazione contro la degenerazione delle forme assunte dal servizio cristiano in alcune chiese delle più grandi città («precipue civitatum maximarum»: e sia Alessandria che Aquileia rientravano in questa tipologia metropolitana) e va forse di pari passo con la decisione di farsi «eunuco per il Regno dei cieli» onde evitare la tentazione che colse i due figli di Zebedeo: ma cfr. R. CACITTI, *Un figlio del tuono. Tradizioni cristiane antiche su Giacomo il Maggiore (I-III sec.)*, «Amici di Venzone» X, 1981, pp. 103-120. L'insistita designazione d(e)i cristiani aquileiesi quali «rustici» (IV sec.: ne parla, a proposito del Commento ai Vangeli di Fortunaziano, san Girolamo; VI sec.: papa Pelagio così apostrofa il vanto che ne menano — «de sua rusticitate gloriari» (!) è dunque scelta cosciente e pertinace — i Tricapitolini, che dianzi aveva difeso e che dunque ben conosceva; VIII sec.: Paolino, ma su ciò si tornerà più sotto), invita a richiamare come tale qualifica fosse «denotativa» anche dei «discendenti di Giuda» (che esibirono all'insospettito imperatore Domiziano le loro mani callose) e della «parentela di Cristo stesso», che faceva capo allo «sheik» Giacomo «fratello del Signore» e dunque della primitiva comunità giudeo-cristiana di Gerusalemme: ciò al dire di Egesippo secondo Eusebio (si veda R. PENNA, *L'ambiente storico culturale delle origini cristiane*, Bologna, EDB 1986², pp. 293-295). Ma anche le sette/movimento (αἵρεσις/ἑταιρείαις/θύασοι/σύνοδοι/γένοι erano diffusissimi fenomeni di aggregazione religiosa, sociale e politica: sono le *hetaeriae (secum invicem carmen dicentes Christo ante lucem)* di Plinio il Giovane; per la loro diffusione e radicalità in Alessandria nel I sec., cfr. B. REICHE, *Diakonie, Festfreude und Zelos in Verbindung mit altchristlichen Agapenfeier*, Uppsala-Wiesbaden 1951; un cenno in G. PRESSACCO, *Mons. Guglielmo Biasutti e le origini del cristianesimo aquileiese*, Udine, Missio 1991, pp. 27-32) degli Esseni e dei Terapeuti privilegiavano la vita ed il lavoro di «rustici»: cfr. M. SIMON-A. BENOÎT, *Giudaismo e Cristianesimo*, Bari, Laterza 1991³, pp. 20-24.

un fondatore di Chiesa, al solito gratificato con aggettivazioni del tipo «pius, prudens, humilis, pudicus...»: ma anche per questa apparente stranezza una giustificazione è reperibile, qualora si scorra attentamente un buon dizionario della lingua latina, classica e medievale fino a ritrovarvi quell'accezione di «*persona che incede quasi danzando*». Non è dunque senza motivo che, in linea con questa interpretazione dell'*elegantia* di Sant'Ermacora, si avanza nel titolo stesso di questo saggio l'ipotesi (ma meglio si direbbe: si tenta l'affondo) che allo stesso San Marco (dalla stessa *Passio* definito «cristiano e *medico*» e dunque *terapeuta*) risalga l'autentica etimologia dei termini e delle espressioni idiomatiche *fa li màrculis/marcolettis/marcolà,* cioè di quelle danze/capriole, di quell'agitazione/irrequietezza che, relegate ora nel linguaggio comune e corrente (a quanto pare nel solo Friuli: si consultino, dopo l'eloquente Pirona, i silenti vocabolari neo-latini) ad indicare l'instancabilità ludico-motoria dei bambini (ma, significativamente, anche l'agitazione e la «caduta» epilettica), sono forse l'unico relitto di una *primigenia tipologia ecclesiastico-cultuale.* E si badi bene che non sono qui minimamente «in ballo» valenze dottrinali, anche perché ad Alessandria d'Egitto e ad Aquileia, sull'esempio del re-presule Davide e della tradizione cultuale della stirpe levitica ([22]), il canto e la danza erano inglobati all'interno dell'azione cultuale, accogliendo, o meglio dando così lecito «sfogo» all'antichissima inclinazione anche delle popolazioni nord-africane dell'Alessandria ellenistica a trovare in tale forma «corale/coreica» uno dei mezzi privilegiati per esprimere il proprio culto (e la propria «tensione») alla divinità. Che, durante la sua missione evangelizzatrice ad Alessandria d'Egitto, Marco quale levita fosse

([22]) Sul ruolo della danza, e più in generale della musica, nella liturgia del Tempio e nelle sinagoghe, cfr., oltre quanto già citato alla n. 19, G. RAVASI, *Il canto della rana. Musica e teologia nella Bibbia. Rapsodia e testi poetici di* D.M. TUROLDO, Casale Monferrato, Ed. Piemme 1990, in cui sarà da leggere con attenzione quanto riguarda il «canto protologico» e l'interpretazione di Pr. 8, 22-31 come auto-inno della Sapienza: «Io ero con Dio come fanciullo (favorito) ed ero la sua delizia ogni giorno, *danzando* davanti a lui in ogni istante, *danzando* sul globo terrestre e ponendo le mie delizie tra i figli dell'uomo», riferibile anche alla analoga lettura che della Sapienza già fece Michelangelo nella volta della Cappella Sistina, collocandola quale «fanciullo che gioca nell'*atélier* del Creatore» (era questa del resto l'interpretazione data dalla versione greca di Aquila del ruolo della Sapienza ed è questo il senso ed il *background* dell'interpretazione che Clemente di Alessandria dá del *Lógos/Verbum* quale «Canto Nuovo», nel suo *Protrepticon*). Sul tema cfr. anche M. SCHNEIDER, *La musica nella mitologia, filosofia e liturgia dell'antichità,* in *Storia universale della musica,* a cura di G. CALENDOLI e R. PIERCE, Milano, Mondadori 1982, pp. 13-24, che elenca anche il *mormorare gorgogliante* dell'acque correnti che «sfossano» dai *gorghi* (ma si pensi anche al virgiliano «varius per ora *cucurrit*... fremor», che allude ad un *sonoro girare* e *accavallarsi,* sotteso al friulano *cucurúcis,* cui si cenna poco sotto), quale archetipo dei modelli ritmico-sonori primitivi. Evidentemente queste letture suppongono tutte una profonda interpretazione di Gv. 1, 1: «In principio erat *Verbum*» (parola archetipica, platonica e gnostica), quale *Logos «numerosus».*

particolarmente adatto ad introdurre o inclinato ad accogliere e/o ad utilizzare nel culto proto-cristiano il canto/danza ivi già noto quale elemento del rituale sabbatico-pentecostale della setta giudaica (essena o giudaico-cristiana?) dei Terapeuti, è suggerito dalla tradizionale ed ufficiale investitura davidica delle famiglie levitiche quali esclusive detentrici del servizio liturgico-musicale (del canto dunque, del suono e della danza) nel Tempio di Gerusalemme (I Cr. 6; 15; 16; 25; Esdr. 2; ...). Le testimonianze di Eusebio di Cesarea (originario di Alessandria d'Egitto) nella sua *Historia ecclesiastica* e di S. Girolamo nel *De viris illustribus,* relative alla tradizione d'una evangelizzazione/appartenenza di Marco alla setta monastico-cenobitica dei Terapeuti descritti da Filone di Alessandria nel *De vita contemplativa* ed il recente «sconvolgente» rinvenimento d'un frammento papiraceo del Vangelo di Marco (6, 52-53) tra i testi utilizzati dagli Esseni di Qumran (con i quali pare ormai certo che i Terapeuti di Alessandria avessero più d'una comunanza ed affinità), possono solo incoraggiare se non rafforzare questa ipotesi ([23]).

Pare in altri termini possibile intravvedere (si badi bene che non si dice qui: affermare con certezza) una certa coerenza tra elementi di provenienza varia e diversificata, i quali comunque si distribuiscono e si distendono con una certa quale linearità, qualora se ne supponga un punto di fuga, che, se di primo acchito appare sconcertante e rivoluzionario, ad una più cauta e approfondita analisi storico-filologica si dimostra insieme antico e carico di futuro. Evidentemente tale punto di fuga, crea una prospettiva nella quale tanti già noti elementi della storiografia ecclesiastica aquileiese guadagnano una nuova e stimolante risistemazione, congiunta ad una nuova e gioiosa interpretazione. In particolare e solamente elencando:

1) la *«legenda» o «questione marciana»* si prospetta non più e/o non solo quale problema incentrato sulla venuta fisica di Marco ad Aquileia, ma quale *tipologia ecclesiologica* dai tratti fortemente originali ed autonomi. In questo senso l'arrestarsi dell'attività missionaria di

([23]) Il riferimento aquileiese all'appartenenza di Marco alla stirpe levitica è antico e tradizionale: la sequenza medievale del santo evangelista fa riferimento a tale origine («Ortus siquidem levitica/ ex tribu famosissima/ pessisse fertur officia/ quae dabat lex mosayca»), del resto suggerita dalla parentela con Barnaba, levita-apostolo originario di Cipro (cfr. G. BARBAGLIO, *Paolo di Tarso e le origini cristiane,* Assisi, Cittadella 1985 che ben rileva il ruolo del «grande» Barnaba); la celebre «menomazione» al dito (κολοβοδάκτυλος), qualora non fosse stata una deformazione genetica, potrebbe essere stata una scelta (si pensi ad Origene!) per non accedere a più elevati gradi della gerarchia sacerdotale sia giudaica che cristiana: ciò confermerebbe l'«umiltà» delle mansioni cui preferiva dedicarsi: ὑπερετὴς/ εὔχρηστος, fino a quella di «figlio e scriba» di Pietro. È interessante notare come anche nel *De vita contemplativa* di Filone tornino proprio tali termini (υἱός e ὑπερετούσι) in relazione ai servizi interni dei giovani verso gli anziani della comunità dei Terapeuti.

Paolo di Tarso ai confini dell'Illirico (κύκλῳ μέχρι τοῦ Ἰλλυρικοῦ [πεπληρωκέναι]: Rom. 15, 19) e della Dalmazia (Τίτος εἰς Δαλματίαν [ἐπορεύθη]: 2 Tim. 4, 10), in quanto l'apostolo delle genti non voleva *sconfinare* ove altri avevano (evidentemente già) piantato il fondamento (ἵνα μὴ ἐπ' ἀλλότριον θεμέλιον οἰκοδομῶ: Rom. 15, 20), può significare l'esplicito riconoscimento dell'esistenza d'una fondazione apostolica (o comunque precocissima) di tipo non-paolino. Ed è noto che non-paolino, significa *in primis* (anche se non esclusivamente) ([24]) petrino. E Marco è l'*interpres Petri* (e qui intendiamo *interpres* nel senso in cui ἑρμηνεία/διερμηνεία/διερμηνευτής sono intesi in 1 Cor. 14: cioè anche del compito di *introduzione / traduzione / interpretazione* del glossolalismo legato alla Pentecoste — ἤρξαντο λαλεῖν ἑτέραις γλώσσαις: At. 2, 4 — che abbisogna di interpreti e che Paolo, non potendo ignorare o eliminare, attacca con una violenza radicale,

Il «San Marco» di Mantegna.

ricorrendo proprio ad analogie e metafore musicali — τὰ ἄψυχα φωνὴν διδόντα: αὐλὸς, κιθάρα — di immediata e quasi realistica efficacia) ed anzi *suo figlio* (ὁ υἱός μου: 1 Pt. 5, 13) ed *aiutante* (ὑπερέτης). Paolo pure però, alla fine della vita, si ridurrà a riconoscerne la validità quale *collaboratore* (μοι εὔχρηστος εἰς διακονίαν: 2 Tim. 4, 11) rivelando dunque «in fondo» diver-

([24]) Vi è infatti coinvolta, prima e forse più che quella di Pietro, la figura (e la funzione) di Giacomo, il fratello del Signore, cui rinviano numerosissimi *tituli* aquileiesi : ma cfr. G. PRESSACCO, *Glasbeniki in glasba med Furlani in Slovenci v XVI stoletju,* Ljubljana, Narodna in universitetna knjižnica 1991, pp. 17-25; ed anche l'ottimo fascicolo 2, 1989, delle «Ricerche storico bibliche», dedicato a *Antipaolinismo: reazioni a Paolo tra I e II secolo* (spec. i contributi di R. Fabris e L. Cirillo): sorprende solo che in esso non trovi qualche spazio un'analisi del rapporto di Paolo con l'*interpres Petri,* cioè con Marco, stanti le opportunità offerte dai due passi degli *Atti* in cui Marco dapprima (At 13, 13) abbandona la missione di Paolo e Barnaba a Perge ed in seguito (At 15, 37-39) provoca quel παροξυσμός da cui nasce l'abbandono di Paolo anche da parte di Barnaba (e ciò chiarisce forse anche le non-dette motivazioni del primo abbandono del solo Marco); vi è ottimamente illustrata, in compenso, la profonda e lunga «diversità tipologica tra la (o le) comunità che fan riferimento al «nostro» Giacomo e quelle di orientamento, se non di fondazione, paolina. In questo contesto pare debba leggersi anche il contrasto durissimo tra Paolo e il suo «pungiglione» Apollo, che ad Efeso e Corinto era giunto da Alessandria d'Egitto, dove pare fosse stato allievo di Filone e che dunque si può ritenere a conoscenza (se non proprio a «contubernio») della comunità dei Terapeuti.

sità, più che alterità. Questa Chiesa della glossolalia e della Pentecoste è l'*anti-Babele,* la Chiesa dello *Spirito Santo,* dell'*universalismo* della salvezza, dell'annuncio rivolto a tutte le *nationes*/etnie, alle *gentes* e ai *goym,* raggiunti però senza il rifiuto della Sinagoga e d'Israele — come invece pare volesse Paolo — ma con il loro coinvolgimento ed anzi con la loro relativizzazione in funzione missionaria: l'esempio, come si vedrà, è la sconvolgente funzione e la missione stessa che Jahvè *impone* al riluttante Giona;

2) il *descendit ad inferna* costituisce l'articolo di fede «distintivo» del *Symbolum* aquileiese di cui Rufino difende orgogliosamente l'autenticità, l'antichità e l'originalità, mentre Ambrogio, che ne intuisce le valenze nuove e troppo «aperturiste» sia verso Israele che verso i *gentiles*, ne contesta l'adozione liturgica nella sua *Explanatio symboli,* attribuendone l'introduzione alle Chiese orientali (e Milano è chiaramente ad Ovest di Aquileia). Esso non è altro che la traduzione teologica (e dogmatica) della verità-volontà di Gesù annunciata e contenuta nella sfida da Lui lanciata, al colmo della diatriba con i farisei e i sadducei, alla generazione «adultera e perversa» che invece di accogliere il suo messaggio, lo accusa di guarire gli ammalati-indemoniati in forza di Beelzebul capo dei demoni ed esige da lui la garanzia, la prova di *un segno*: ma «non le sarà dato alcun altro segno, se non quello di Giona» (Mt. 12, 38-42; 16, 1-4; Lc. 11, 29-32. Mc. 8, 11-12 ha un forte «ingemiscens spiritu»). Il segno di Giona dunque, ben prima e ben oltre che segno della morte-resurrezione e dell'immersione-battesimo (questa è significativamente la lettura di Luca e di Paolo), è il segno della *salvezza delle nazioni* e cioè della «distrazione» dell'eredità e dell'elezione divina da Israele alla regione (e alla regina) di Saba, da Gerusalemme alla città (ed al re) di Ninive, per la loro apertura e disponibilità ad accogliere rispettivamente il Figlio dell'uomo, Salomone e Giona. Questo è il significato profondo e globale del *segno di Giona:* ed esso sarebbe di molto ridotto qualora lo si leggesse *solo* in funzione intra-ecclesiastica e sacramentale-battesimale (il segno è Giona stesso, non il «pesce grosso», che del libro e della vicenda di Giona è solo l'aspetto più appariscente e fantastico-fantasioso).

Le nuove ed entusiasmanti letture-interpretazioni che di questo libro «sapienziale» del Vecchio Testamento (la cui unicità e novità è stata ben colta da chi l'ha definito «l'unico libro umoristico della Bibbia»: ma meglio ancora lo si potrebbe dire ironico, se non sarcastico) danno tutti gli esegeti moderni e contemporanei, sulla scia del grande Gerhard von Rad ([25]), permettono di collocarne adeguatamente anche la

([25]) Cfr. almeno H.W. WOLFF, *Studi sul libro Giona,* Brescia, Paideia 1982 (Studi biblici, 59), ma spec. V. MORA, *Le signe de Jonas,* Paris, Ed. du Cerf 1983, che inquadra adeguata-

sorprendentemente ampia documentazione iconografica proto-cristiana ([26]). Ed è questa la prospettiva in cui si può e si deve collocare anche la lettura dell'imponente e splendido mosaico della Basilica di Aquileia, che proprio all'illustrazione della «novella» di Giona dedicò lo spazio più ampio e suggestivo, appena l'editto di Costantino permise alla comunità cristiana aquileiese di Teodoro di annunciare all'eterogeneo e multietnico aggregato del grande porto alto-adriatico la Buona Novella, il nuovo e gioioso messaggio, il lieto annuncio della salvezza, l'εὐαγγέλος per tutti gli uomini e per tutti i popoli. E che messaggio sarebbe stato se avesse riguardato solo gli eletti, solo il popolo eletto, solo Israele, solo i giusti, i buoni e non invece tutti i popoli, anche i lontani e addirittura gli antichi e più fieri nemici? E proprio qui sta la chiave di interpretazione (e di volta per la storiografia aquileiese) per comprendere appieno il legame della Chiesa di Aquileia (ma anche dell'Alto-Adriatico, *vel simpliciter* dell'invaso adriatico e del Nord-Italia) con la Chiesa di Alessandria e cioè, prima che con la Chiesa di Atanasio del IV secolo, proprio con la Chiesa di Marco (e solo per il tramite di Marco la Chiesa di Alessandria può vantare quel rapporto con Pietro che, anche secondo le recenti tesi del cardinale J. Ratzinger, solo può giustificare e fondare l'assunzione del titolo patriarcale). Ed Alessandria per la «patrologia aquileiese» *(sit venia verbis)* vuol dire innanzitutto *Origene*: alla sua originale e profonda teologia ed alla sua esegesi allegorizzante s'ispirò Cromazio; di lui si fecero traduttori (il primo) Girolamo e (l'*indeflexus*) Rufino; per lui questi stessi due aquileiesi polemizzarono e s'insultarono con deprecabile asprezza e senza esclusione di colpi;

3) e sarà proprio l'*origenismo* la causa «ultima» anche dello *scisma dei Tre Capitoli*, poiché esso — oltre che connesso al monachesimo radicalmente «antiurbano» (=rustico) e «antiimperiale» (=contrario perciò a Giustiniano e ad ogni, anche precedente, cesaropapismo) — non è estraneo anche a due dei fatti più oscuri (ma è ben ora di illuminarne adeguatamente cause ed effetti) della storia della primitiva Chiesa aquileiese: a) il ruolo del vescovo Fortunaziano nell'indurre papa Liberio a «sottoscrivere all'eresia» ariana, *pulsante Constantio;* b) il motivo per cui al vescovo Agostino di Aquileia

mente tale rifiuto del *segno* nella struttura del Vangelo di Marco, dopo le ripetute incomprensioni delle «pasciute» ma ingrate e cieche *turbae* d'Israele e prima dell'annuncio della passione e morte. Per il frammento papiraceo della grotta 7Q5 con la probabile «citazione» di Mc. 6, 52-53, identificata e proposta da J. O'Callagan, cfr. ora C.P. THIEDE, *Il più antico manoscritto dei Vangeli?,* Roma, Pont. Ist. Biblico 1987, ed il recentissimo F. ROHRHIRSCH, *Marcus in Qumran? Eine Auseinandersetzung den Argumenten für und gegen das Fragment 7Q5 mit Hilfe des methodischen Fallibilismusprinzips,* Wuppertal, Brockaus Verlag 1990.

([26]) E. STOMMEL, *Zum Problem der früchristlichen Jonas Darstellung,* «Jahrbuch für Antiche und Christentum» I, 1958, pp. 112-115.

Aquileia, Basilica, mosaico con il Buon Pastore.

Aquileia, Oratorio del fondo Cal, Buon Pastore *con siringa di Pan.*

fu indirizzato il *manifesto* degli irriducibili pelagiani raccolti attorno a Giuliano di Eclano. Ed in che cosa consiste alfine e al fondo l'origenismo (o comunque il punto nodale della contesa anti-origenista di Girolamo e di quant'altri) se non nell'*apocatástasis,* (ma non è pure questo al fondo il tema dell'«universalità della grazia» nel *De vocatione omnium gentium* di *P.L.* LI, 647-722 del 450 ca.)? Ebbene questo è il significato più profondo e più autentico del *signum Jonae* e del connesso *descensus ad inferna* «caratterizzante» il *Symbolum* aquileiese dei «majores nostri».

Non è questa la sede per l'adeguata e doverosa dimostrazione storico-teologica di questi rapporti: il *breâr* per il canto/ballo della *furlana* su cui occasionalmente «muove i primi passi» questa «rilettura», è troppo fragile per sostenere l'incedere *lento pede* dei teologi; e del resto son troppo pesanti «li dàlminis dai marculàns» per destreggiarsi tra i preziosi codici rufiniani ed il gracile frammento del papiro «marciano» di Qumran. Ma non si può mancare di tracciarne qui le linee più grosse ed appariscenti o comunque di piantarne gli essenziali *paletti* d'orientamento (tenui *bandierine* etimologiche, fissate su un'antica mappa ad avvertire la sottostante presenza di fossili resistentissimi), dei quali già due sono stati rilevati: *māqôr* e *márculis,* uno ebraico-aramaico, l'altro volgare-friulano. Manca evidentemente quello greco o neo-greco di collegamento; ma eccone una sorprendente testimonianza che ci pare avere la consistenza di un *cjarpínt:*

4) il *boboròs* è quel personaggio/luogo pauroso, che ogni bambino friulano s'è sentito evocare o minacciare all'occasione di eccessivi capricci o di irrefrenabili *márculis* (! ma anche *tómbulis, cucurúcis*): «ti fâs jódi il boboròs», «ti mèni tal boboròs», sono espressioni idiomati-

che di cui purtroppo una malagevole pedagogia ha reso ora difficile se non impossibile il salutare utilizzo. Si tratta di una delle frasi più diffuse, tipiche ed arcaiche del friulano e dei friulani (al punto da poter esserne quasi un *simbolo* linguistico). Ebbene, diceva il defunto teologo e cardinale Hans Urs von Balthasar («trascrivendo» quanto la mistica svizzera Adrienne von Speyr aveva sperimentato e descritto nel suo *Kreuz und Hölle*) ([27]) che particolarmente i Padri Cappadoci erano grati a Platone per aver fornito loro (per il tramite di Clemente — che istituisce l'opposizione tra le acque limpide e pure e quelle melmose e fetide, cioè tra i due termini, che potremmo ritenere dunque opposti e simmetrici di *māqôr* e *boboròs* —, di Plotino e di Origene) quella cosmologia che ad essi permise di comprendere adeguatamente il *mistero più profondo* della vicenda umana e salvifica di Gesù Cristo. Di che si tratta? Si tratta proprio di quanto contenuto ed espresso dal *signum Jonae*: quando e dove andò Gesù a «compiere» quanto Giona compì a Ninive, per annunciare l'universale volontà di salvezza del Padre? Egli dopo la passione e la morte in croce (*in die Parasceven,* Venerdì Santo) e prima della risurrezione (nella *notte* che precede la Domenica di Pasqua), discese agli inferi nel *giorno* «aliturgico» del *Sabato Santo* (Santo Sabato, *Sante Sabide*: in friulano è conservato il genere femminile tipico dell'ebraico). Allora solo Egli diede compimento (vero *consumatum est!*) alla volontà salvifica del Padre, sperimentando l'*abbandono totale,* l'*allontanamento estremo* da Lui e giungendo all'*horror,* cioè alla *visio mortis* (più terribile della pur crudelissima morte in croce) e al «duello mirando» con la morte evocato dalla sequenza *Victimae paschali laudes.* Ma che cosa sono, come sono questi inferi da indurre in Cristo Gesù tanto *horror?* Sono veramente l'*orrido* e cioè il fondo più spaventoso dell'universo, la voragine (βορά: *vorax, voraci sabbie mobili*) in fondo alla quale c'è il liquame, la melma, il brago, lo sterco (Origene ne parla quale «latrina del cosmo»). Questo è il luogo in cui Cristo *fu gettato* (come Giona fu «gettato» nel profondo del mare, ove finì nel ventre del pesce grosso) dal Padre suo per portare «fino in fondo» (e quando mai

([27]) 2 voll., Einsiedeln, Johannes Verlag 1962/1977. Ma cfr. H.U. VON BALTHASAR, *Mysterium paschale,* in *Mysterium salutis,* a cura di J. FEINER e M. LÖHRER, IV, *L'evento Cristo,* Brescia, Queriniana 1971, pp. 171-412: 289-324 (*Il cammino verso i morti: sabato santo*); ed anche ID., *Verità di Dio (Teologica 2),* Milano, Jaca Book 1987, pp. 302-310 (*Caro peccati: Inferno e Trinità*). L'A. aveva già esposto questa teologia in *Das Herz der Welt,* Zurich, Arche 1945 (trad. it. *Il cuore del mondo,* Brescia, Marcelliana 1964); ma sul «mirando duello» si deve vedere J. KROLL, *Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensus-Kampfe,* Leipzig-Berlin 1932: in Aquileia è espresso dal tema della «lotta del gallo e della tartaruga». L'interesse personale di Giovanni Paolo II per questa «teologia del sabato santo» è attestato dagli *Atti* del Simposio da lui voluto in Roma: *Adrienne von Speyer und ihre kirchlike Sendung,* ivi 1986, che riporta l'allocuzione sua alle pp. 181 ss.

espressione idiomatica fu più opportuna e calzante?) la sua opera di salvezza totale, cioè di tutti (i popoli e gli uomini) e di tutto (il cosmo): così il Padre «subabbracciò» il *mondo* umano e fisico, fin nel suo elemento *più lontano ed ostile*. Platone, riportando nel *Fedone* (111, 4) la descrizione che Socrate fece ai suoi discepoli dell'Ade (in cui egli stesso si preparava a scendere, all'annuncio dell'arrivo della «fatidica» nave da Delo e dunque dell'ora in cui gli doveva esser data a bere la cicuta), si dilunga a descrivere la doppia natura del luogo dei morti. Esso dunque non era solo quell'idillico giardino d'attesa di cui spesso «volgarmente» si parlava (e particolarmente nel tardo ellenismo degli stoici e degli epicurei), ma comprendeva anche degli angoli profondi, degli anfratti «estremi» ove le dolci e placide acque dei fiumi «infernali» si facevano limacciose, melmose, torbide, spaventose, *orride*. Ebbene questa «inferior pars inferni» (ma si pensi al χάσμα μέγα/*chaos magnum* che in Lc. 16, 26 separa Lazzaro da Epulone, che pure a lui e ad Abramo può rivolgersi supplice ed «ascoltato», seppur inesaudito) è da Socrate/Platone designata con un'espressione rara (anche se non si tratta di un vero *ápax legómenon*, essendo, ad esempio, già «riferita» da Eraclito) per la cui invenzione i Cappadoci gli furono poi grati: ed è proprio il βοῤβοῤός, di cui i (soli?) friulani hanno conservato così comune, diffusa ed «orrida-orripilante» memoria ed utilizzazione pedagogica! ([28]);

5) che sul percorso/pertugio verso questo *bo(r)borós* «estremo» sia da identificare pure il luogo in cui il *Pastore* di Erma (e questa può essere una conferma autorevole della sua designazione di *aquileiese*, in quanto fratello di papa Pio I, tramandataci dal *Liber Pontificalis*) fa discendere, «ad integrazione» dell'opera salvifica del Cristo, anche gli Apostoli ed i

([28]) L'introduzione del termine *boboròs* (ma anche *borobòs*, che conserva in prima posizione quella, del resto metatetica *ro* dell'originante greco) nel linguaggio popolare e, di seguito o contemporaneamente, nell'immaginario collettivo «aquileiese» o quantomeno friulano, non può non aver avuto il supporto iconografico *in primis* del *mostro marino* che nel mosaico di Aquileia inghiotte Giona e poi lo ributta sulla spiaggia. Sulla «fortuna» del termine e del concetto è da vedere M. AUBINEAU, *Le thème du «bourbier» dans la littérature greque profane et chrétienne*, «Recherches de sciences religieuses» XLVII, 1959, pp. 185-214, che cenna alla 2 Pt 2, 22 e prospetta l'aggancio al tema medievale della «regio dissimilitudinis». Evidentemente il tema iconografico di Giona non è esclusivamente aquileiese: non ci pare però che altrove conosca un «dispiegamento» tanto ampio e «vesillifero». Allo stesso tema mi pare possano collegarsi le frequentissime processioni dei salvati che salgono al cielo dagli inferi (alcune iconi slave issano la croce di Cristo nelle viscere stesse del «mostro marino»). È attinente a questo tema iconografico il richiamo al modo con cui in Friuli si designa l'arcobaleno: *arc di san Marc* (cfr. G. FRAU, *I nomi friulani dell'arcobaleno*, in *Aree lessicali*, Firenze, Pacini 1973, pp. 279-306, che sottolinea anche «l'alto numero di toponimi che si rifanno a San Marco» in Friuli), con un evidente richiamo «noachico» alla decisione di Jahvè di non mandare più il diluvio universale e di perseguire un piano di *salvezza universale*, di cui quel segno nel cielo è garanzia perenne.

Dottori per salvare *i giusti di tutte le altre nazioni* facendoli risalire, lavare e battezzare nelle acque limpide («Necesse est ut per aquam habeant ascendere ut requiescant»; nel II secolo dunque valeva già o ancora un'interpretazione «stretta» della discesa agli inferi: Erma si pone quale anello intermediario tra Matteo ed Origene) non fa che confermare il ruolo fondamentale e «continuo» svolto congiuntamente dalle chiese marciane (e «petrine») di Aquileia e di Alessandria nel formulare, conservare e trasmettere questo *theologoumenon* (così lo definisce von Balthasar) della salvezza universale, a fronte della diversa tendenza delle chiese «paoline», che all'affermazione della salvezza delle «genti» pure giungevano, ma quasi per opposizione, per contrasto con la pretesa dell'esclusività all'elezione di Israele. È dunque la salvezza d'Israele il nocciolo della questione. Il rilevamento di una forte presenza e di una costante «tenuta» o «durata» di un orientamento giudaico-cristiano della primitiva Chiesa di Aquileia (fatto inizialmente da Guglielmo Biasutti e qui espressamente ripreso e dilatato), non può che inserire in tale contesto anche questa ricerca musicologica, apparentemente così estranea e tanto distante da tale tematica storico-ecclesiastica e teologica.

Nell'accidentato ma lineare tragitto che va dalla «legendaria» evangelizzazione marciana del I secolo alla «leggendaria» tenuta scismatica della Chiesa di Aquileia fino quasi all'inizio dell'VIII secolo, sono stati finora assai trascurati dalla storiografia locale i ruoli di *relais* svolti da Erma nel II e da Rufino nel IV secolo: di quest'ultimo in particolare andranno meglio valutati la funzione di non-intimidito traduttore di Origene (sotto l'ala protettrice di Cromazio), di "romanizzatore" dello Pseudo-Clemente antipaolino e di «sostenitore/protettore» a sua volta delle *congreghe di entusiasti pelagiani* di Roma (tra i quali un posto di rilievo va alle nobildonne degli Anicii e a Demetriade in particolare) ([29]).

([29]) Cfr. almeno L. DUCHESNE, *L'Église au IVème siècle*, I, Paris, Fontemoing et C. 1906, di cui segnalo la chiesa-parrocchia di *Theonas* di Alessandria (e di Aquileia: cfr. *P.G.*, 25, 613); la *rusticitas* «autour du lac Mareotis»; l'origenismo di Eusebio; la lunga rapsodia ed i canti ariani del «menu peuple de la rue» e dei «frus spirtâs»; ID., *L'Église au VIème siècle*, Paris, De Boccard 1925, spec. i capp. V (*Origène et les Trois Chapitres*) e VI (*Le schisme d'Aquilée*; con cenno al rapporto tra la «leggenda» di S. Barbato di Benevento e Teodrada, figlia di Lupo, duca del Friuli verso il 622: su cui cfr. *infra*, cap. II, n. 7); H. RAHNER, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Bologna, Mulino 1971, pp. 313-356 (*Il ramo di salice alle porte dell'aldilà*); J. DANIÉLOU, *Des origines à la fin du troisième siècle*, in *Nouvelle Histoire de l'Église*, cit., pp. 32-110; 145-168; 333-360; H. CROUZEL, *Origene*, Roma, Borla 1985, pp. 224-245; 351-357; e spec. per il ruolo romano di Rufino P. BROWN, *Religione e società nell'età di sant'Agostino*, Torino, Einaudi 1975, pp. 173-220 (*Pelagio ed i suoi sostenitori; I protettori di Pelagio: l'aristocrazia romana tra Oriente e Occidente*). Sul «manifesto di Aquileia» cfr. G. DE PLINVAL, *Le lotte del Pelagianesimo*, in *Storia della Chiesa*, IV, Torino, SAIE 1961, pp. 95-157.

L'ANTICHITÀ PAGANA E CRISTIANA

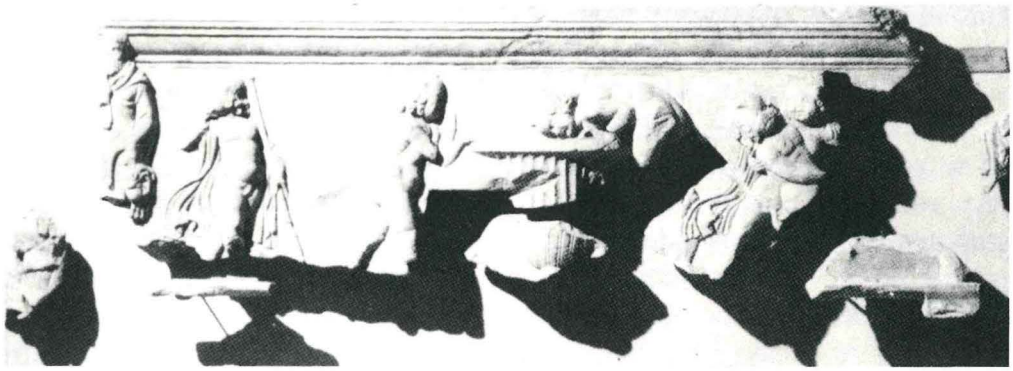
Se nel tracciare un profilo storico della musica per canto/ballo nel Friuli si utilizzeranno documentazioni sia dirette (musiche manoscritte e stampate, registrazioni fonografiche, raffigurazioni coreografiche...), che indirette (testimonianze letterarie, documentarie ed iconografiche,...), solo un cenno previo merita l'ipotesi del permanere di un influsso dei substrati venetico e particolarmente celtico nel tipo di sviluppo di questa attività musicale (1), poiché la scarsissima documentazione contemporanea di queste componenti etniche può trovare debole ma unico ed insostituibile surrogato in successive emergenze di tipo arcaico o arcaizzante. Questa premessa è necessaria poiché l'origine stessa della musica è legata strettamente ad espressioni coreutiche di tipo sacrale, cultuale e rituale con valenze apotropaiche, iniziatiche e spettacolari di cui anche Venèti e Celti facevano uso. Qualora l'analisi diacronica rilevi sulla lunghezza dei millenni il ripresentarsi di gesti o di riti d'inequivocabile radice pre-cristiana e pre-romana (e pensiamo ai radicati riti del fuoco/sole/luce delle *cídulis* con gli immancabili *scríui* e dei *pignarùi*, solstiziali più che epifanici), l'affondo dell'ipotesi non potrà che puntare a queste matrici proto-storiche del territorio friulano. Essendo quasi nulla però la documentazione, al di fuori delle tradizioni popolari suddette, non resta che passare alle indirette testimonianze del periodo successivo alla prima colonizzazione romana, che si data con sicurezza, com'è noto, all'anno 181 a. C.

Di quell'epoca ci sono giunte non poche raffigurazioni in qualche modo collegabili ad un'attività di musica-danza (2), che dovette essere molto intensa particolarmente all'interno dei numerosi gruppi dediti a pratiche religiose sia ufficiali che private ed a quei *culti misterici*, nei quali la musica doveva suscitare il coinvolgimento dei sensi e dei sentimenti, preludio all'estasi mistica. Era questo lo scopo che i culti orientali di tipo soteriologico, assai diffusi anche nella *X Regio* augustana (3), potevano vantare di saper raggiungere, esercitando così quel fascino, esotico ed esoterico insieme, che la prosaicità della religione ufficiale romana non era in grado di vincere e contrastare.

(1) L'ipotesi «celtica» è stata dapprima avanzata (in relazione al *cantus gymel*) da E. Morpurgo in una conferenza, di cui diede subito e attento conto E. CARLETTI, *Della villotta friulana*, «Ce fastu?» IX, 1933, pp. 110-111; ma è oggi vivacemente ripresa da gruppi «folkloristici» (ad esempio: *Sedòn salvàdie*) o religiosi (ad esempio: *Glèsie furlane*, che ripropone una «Messe celtiche»).

(2) Una più organica presentazione di questo materiale in G. PRESSACCO - A. GIACOMARRA, *Iconografia musicale ad Altino e nella X Regio*, in *Antichità Altoadriatiche* (=AAAd) XXV, Udine, Agraf 1990, pp. 347-374.

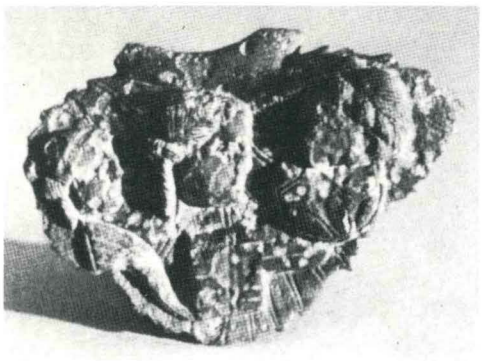
(3) Si vedano almeno G. BRUSIN, *Brevi cenni sulla religione in età romana ad Aquileia*, «Ce fastu?» XXV-XXVI, 1948-1949, pp. 7-10; M.C. BUDISHOWSKY, *Les cultes orientaux à Aquilée et leur diffusion en Istrie et en Venetie*, «AAAd» XII, 1977, pp. 99-123.



Aquileia, Museo Archeologico, lastra di sarcofago con baccanale di putti.

Si divideranno le testimonianze note in base al materiale su cui ci sono pervenute:

1. su materiale lapideo: *in primis* l'epigrafe di alcuni liberti, addetti al servizio cultuale della *Magna Mater* Cibele nel *Metroon,* assieme ad una *Secunda cymbalistria:* già conservata al Lapidario tergestino, è ora purtroppo irreperibile; anche la fronte di quel sarcofago conservato nel Museo Archeologico di Aquileia che esibisce la vivida rappresentazione di un *baccanale* di putti che tuffano il capo nel cratere colmo di vino, mentre uno a sinistra invita i compagni al *tripudio* ed un altro a destra viene portato via in preda a una placida e sonnolente *ebrietas.* Ma il Museo di Aquileia conserva un bassorilievo di interesse fors'anche maggiore al nostro scopo: la splendida *danzatrice*, una *menade* o *baccante,* che, immortalata su una lastra di puteale, pare far perno al turbinio dei capelli, delle vesti e degli arti superiori sulla punta del piede sinistro. Questo particolare, di cui l'artista ha colto l'importanza evidenziandolo con esattezza, è molto interessante per il nostro assunto, in quanto potrebbe attestare la conoscenza *in loco* della pratica della «danza sulle punte» che rappresenta una fase assai evoluta di questa arte, che nell'aspirazione a librarsi vede uno dei punti di fuga maggiormente caratterizzanti la storia della danza «italica»: in ciò infatti essa è nuova rispetto alle tradizioni orientale, ellenica ed egizia, e continuatrice di quella etrusca (cui pare si riferisca anche il termine *histriones,* qualora non se ne accetti l'etimologia tradizionale «quia ex Histria venerint»); a Tarvisio si conserva su ara funeraria un'analoga raffigurazione rinvenuta a Camporosso di una *crotalistria*, cioè di una slanciata *danzatrice con crotali:* sebbene la qualità artistica del manufatto sia di molto inferiore a quella del precedente, anche in esso si nota lo sforzo dello scultore di porre in risalto il dato tecnico della «danza sulle punte», sì da indurre a ritenere che l'attività coreica di tale tipo esprimesse le nascoste aspirazioni di qualche ceto locale e avesse raggiunto nella



Aquileia, Museo Archeologico, foglia d'ambra con maschere e strumenti del culto dionisiaco.

Aquileia, Museo Archeologico, statuetta bronzea di Attis con cimbali.

Aquileia, Museo Archeologico, statuetta bronzea di equilibrista.

Aquileia, Museo Archeologico, bassorilievo con danzatrice.

zona aquileiese uno sviluppo di buon livello; ma tali raffigurazioni di *menadi danzanti* sono molto numerose e certamente esse attestano l'esistenza di una attività coreutico-rituale all'interno di culti di tipo misterico, non sapremmo dire con certezza però se ispirata da scene reali (come farebbero ritenere le abbondanti testimonianze aquileiesi di tali sette e culti misterici «orientali») o frutto di tipizzazioni correnti;

2. su materiale ambraceo: la certa esistenza di *ateliers aquileiesi* dell'ambra ci fa supporre che la consistenza di un'iconografia legata all'attività scenica *(maschere tragiche* e *comiche)* e cultuale *(cortei bacchici, tiasi orgiastici* e ancora *menadi danzanti)* sia stata ispirata anche dalla conoscenza diretta da parte degli artigiani locali di un'attività teatrale, ludica e dell'intensa vita cultuale cittadina;

3. in bronzo: il riferimento d'obbligo è al gruppo di bronzetti del Museo Archeologico di Aquileia, che formano una piccola folla di fanciulli suonatori e di nanetti danzanti, tra i quali spicca un *acrobata* «mutilo», colto nell'istante in cui si esibisce in verticale. La tipologia di questi reperti pare indirizzare verso Alessandria d'Egitto, a motivo del particolare modo che i personaggi «abbronzati» hanno di raccogliere la sciarpa intorno ai fianchi e di fermarla sui lati in due grossi nodi, e dell'atteggiarsi delle braccia — una appoggiata al fianco destro e l'altra protesa in avanti a scuotere i crotali — e degli arti inferiori a movimenti di danza, quasi a formare un chiasmo: tipologia comunque non significa fattura e, dati i sicuri e continui rapporti di Aquileia con l'Egitto, non va scartata l'ipotesi di una origine locale di questi manufatti, il che accentua l'impressione della presenza e/o della conoscenza di un'attività coreutica (civica, ginnica o cultuale) *in loco*.

Bassilla

Più ricca di riferimenti e di dati è la celebre stele funeraria col ritratto e l'epigrafe in lingua greca della *mima Bassilla* ([4]): dedicatale dal suo arcimimo al momento della morte nel teatro aquileiese verso la fine del II secolo o all'inizio del III, l'epigrafe fa cenno alla sua abilità di cantante e di danzatrice, già esibita nei teatri di molte altre città, sì da meritarsi l'appellativo di «deci-

([4]) Si ponga attenzione al nome ed alla sua etimologia «orientale»: il friulano ha un interessante *bassilà,* che per assonanza richiama anche il *businà,* dal latino *buccina;* ma forse ha radici egizie pre-islamiche anche il raro e prezioso *cainà,* che, lo si ripete qui, alla semplice traslitterazione *qaynā* si rivela identico al nome delle schiave cantatrici della terra dei Faraoni, analoghe alle *preficae* romane, anche nel ruolo di lamentose «ululatrici»; vicina a questa funzione è quella delle *cossaròt* e degli *hazzàn* ebraici: tutti termini assai interessanti per un futuro vocabolario etimologico friulano.

Aquileia, Museo Archeologico, lastra sepolcrale con epigrafe greca della mima Bassilla.

ma musa». Il termine greco χοροῖς, «tecnicamente» utilizzato dall'estensore dell'epigrafe, Eraclide (che rettamente si deve chiamare βιολόγος, anche per richiamarne la vicinanza con le medievali *vidas* e *razos* trobadoriche: spesso questi βιολόγοι erano anche autori dei canovacci — lontani progenitori dei moderni «libretti» d'opera — per gli spettacoli mimici e pantomimici), è traducibile esattamente con «danze corali e sceniche», a testimonianza del tipo di evoluzione che il *mimo* di origine greca aveva conosciuto anche nell'Alto-Adriatico nei primi secoli dell'era cristiana, contaminandosi con la più tradizionalmente romana *pantomima*. Ed infatti al pieno II secolo è databile anche l'epigrafe funeraria che il *pantomimo* Marco Ulpio Castrese dedicò alla sua *giovane compagna (di danze)* Plozia Felicita, morta ad Altino all'età di 16 anni. Una testimonianza probabilmente attinente ad una qualche attività ludica ci viene pure da Concordia Sagittaria ove il liberto Marco Acutino Noeto augustale lasciò per testamento alcune sue sostanze *in ludos et in c(oenam? choreas?) et in epulum,* permettendoci di sottintendere un'attività — se non addirittura una compagnia — legata allo spettacolo, tipico campo d'azione degli schiavi o al massimo, come nel nostro caso, dei liberti, cioè degli schiavi riscattati.

Cromazio...

I realistici e numerosi cenni che verso la fine del IV secolo il vescovo di Aquileia Cromazio riserva nelle sue omelie alle gare gladiatorie, ma specialmente alle «corse nello stadio», quale modello per la corsa del cristiano verso il premio eterno (che egli designa con il termine biblico di *bravium*), fanno pensare alle varie attività «agonistiche e ginniche» che nel circo di Aquileia poterono svolgersi: il superstite mosaico che ritrae un suonatore di strumento a fiato, proveniente dalla zona delle Grandi Terme, permette di ipotizzarvi lo svolgersi anche di gare interessanti il nostro assunto, in quanto coinvolgenti musica e movimenti ritmici ([5]).

A questo proposito cade a puntino la recente scoperta di una nuova redazione del *Sermo XXX* di Cromazio di Aquileia, in cui il santo vescovo parlando del canto dell'*alleluja,* ricorda che «un tempo sia noi che i nostri antenati abbiamo cantato a coloro che non erano, cioè agli dèi pagani e ai simulacri degli idoli: allora si cantava invano, perchè vane erano le cose che si adoravano; ma dopo che siamo giunti alla fede e alla conoscenza divina, abbiamo incominciato a cantare a colui che è», dando così prova dell'esistenza e del valore «discriminante» dei *diversi tipi e modi* di canto religioso nell'Aquileia del IV secolo. Ma ciò si sapeva dalla redazione già edita in *Sources Chrétiennes* da J. Lemarié: non si sapeva invece quanto la nuova redazione

([5]) Cfr. G. PRESSACCO, *Appunti sul canto sacro a Grado,* in *Antichità Altoadriatiche* XVII, II, Udine, Agraf 1980, pp. 577-582.

Aquileia, Museo Archeologico, mosaico proveniente dalle grandi terme con figura di musico.

Un lato e un «tondo» dell'Ara dei Fufidi rinvenuta ad Aquileia: Pan con strumenti musicali a fiato e a corda di epoca romana.

aggiunge: «Cantavamo invano perché pronunciavamo parole turpi, quando lodavamo gli dèi pagani, quando elencavamo gli amori illeciti e profani degli dèi pagani». A parte l'interesse storico-religioso dell'espunzione redazionale (così ora reintegrata), è per noi utile prender nota del valore testimoniale di tale testo per la presenza, la diffusione e la tipologia dei culti misterici nella zona aquileiese e far buon uso della preziosità delle indicazioni «tecniche» in esso concentrate: proprio *canti con elenchi* particolareggiati e «rivissuti» dei *turpia* frequentati dalla divinità «cultivata» nel rito specifico, erano infatti l'espediente «eccitante» cui si ricorreva per dare avvio e accesso all'estasi del «mistes» da iniziare (nel caso, di Cromazio stesso e dei «suoi» antenati!) (6).

Inoltre che tra i «padri aquileiesi» fosse conosciuta perlomeno la produzione letteraria legata al teatro comico (ma forse anche alle relative *performances* sceniche) è attestato dalle critiche che, nell'*Apologia in Hieronymum,* Rufino muove all'ex-amico perché faceva leggere ai suoi giovani allievi (forse quale esercitazione scolastica) gli «scandalosi» testi delle commedie di Plauto e di Terenzio: analogo sarà il rimprovero di Alcuino ad Angilberto

(6) L'espunzione infatti può attestare la rimozione ed anzi la «damnatio memoriae» che in un certo periodo colpì lo stesso «pentito» ricordo di pratiche cultuali iniziatiche: «nec nominentur in vobis»; il fatto in sè invece testimonia la provenienza di un ceto cristiano non di secondo piano, da pratiche cultuali il cui intento specifico erano le esperienze «estatiche» ed «entusiastiche» (e si noti la differenza e la specificità dei due termini, che qualificano con esattezza due tipi di esperienza mistica e misterica ben distinti): cfr. ad es. lo stimolante e originale lavoro del recentemente scomparso I.P. COULIANO, *Esperienze dell'estasi dall'Ellenismo al Medioevo,* Bari, Laterza 1986 (prefazione di M. ELIADE), che dedica particolare attenzione al tema della *mania* e degli *iatromanti.*

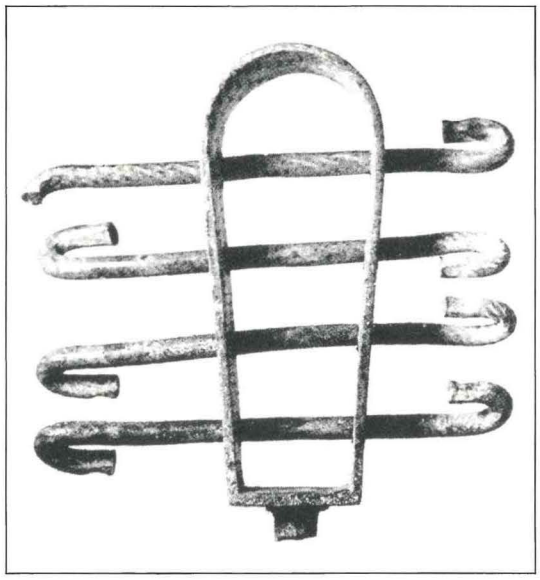
(ma in effetti intendeva colpire un gusto diffuso alla corte carolingia) per la sua smodata passione per gli spettacoli di mimi ([7]).

... e il «chorus beatorum»

Non saprei dire se costituisca una «velenosa» risposta di Girolamo a tale rilievo di Rufino, la secca e sorprendente annotazione del *Chronicon* all'anno 378, di cui sopra s'è già discusso in una nota:

Aquileienses clerici quasi chorus beatorum habentur.

È chiaro però che, collegando le autobiografiche ammissioni appena citate di Cromazio a questo sferzante giudizio del terribile dalmata sulla natura «beata» e «coreica» dei circoli ecclesiastici aquileiesi, sorge prepotente il dubbio che ad Aquileia (come ad Alessandria) «in monasterio» si fosse integrata, assunta, esaugurata una prassi cultuale (in sè neutra, se purificata dalle «circostanti» deviazioni cui l'avevan abbassata alcuni culti misterici) che nella danza trovava uno dei mezzi «naturalmente» più efficaci e diffusi di «elevazione» e di avvicinamento alla divinità. Ciò sarebbe in linea con la testimonianza di Filone, con l'etimologia del termine *márculis* (e *tómbulis*: si



Padova (prov. Altino), Museo Civico, Sistro.

Aquileia, Museo Archeologico, urna cineraria con canti e suoni ritmati *per un banchetto funebre.*

([7]) Cfr. F. DOGLIO, *La drammaturgia protoumanistica e Rosvita,* «Schede medievali» 1, 1981, pp. 11-12.

veda qui sotto), con la testimonianza dunque di Cromazio... e specialmente con l'*atavica* passione dei *rustici forojulienses* a celebrare con la danza «sagrale» la propria matrice (passione faticosamente repressa dal clero locale, or non son molti decenni). A ciò s'aggiunge «per aggravamento» il più profondo ed ancor diffusissimo significato del termine friulano *biât/beât/macaròn,* che con ben due etimologie conduce all'identificazione quasi con un *pio, innoquo, ingenuo* «cristian furlanùt». Non mi sentirei di escludere che la frase di Girolamo sia stata vergata sotto l'influsso di persone ed ambienti cristiani in cui tale prassi cultuale o non era mai stata adottata (non essendo di fondazione marciana) o era stata ormai da tempo dismessa.

Musica da circo...

Che nella tarda antichità il *teatro, l'anfiteatro,* il *circo* (e l'*ippodromo*?) aquileiesi abbiano continuato ad essere sede di gare, giochi e spettacoli che comprendevano «funamboli, commedianti, gladiatori, buffoni, parassiti, gabbamondo e mille altri addetti ai divertimenti e alla tavola», è attestato nel IV secolo dall'imperatore Giuliano l'Apostata che, parlando dell'usurpatore Magnenzio, lo dice nel 351-352 in Aquileia «*equestribus certaminibus* ac *ludis* occupatus»; ma ancora nel V secolo dallo storico Procopio di Cesarea che, descrivendo la pena inflitta da Valentiniano all'usurpatore Giovanni, precisa come «...lo mise in mostra in groppa a un asino nel *circo* di Aquileia, dove dovette ascoltare e sopportare gli insulti degli *istrioni...*» ([8]).

Ampia è anche la documentazione materiale e iconografica di strumenti musicali propri dei culti di Dioniso-Bacco (siringhe a sei canne, timpani, corni ricurvi...) di Iside, Osiride e Horus (sistri), di Cibele (cimbali) e particolarmente di Mithra (è ancora visitabile il Mitreo alle fonti risorgive del Timavo con una superstite stele raffigurante la divinità «tauroctona»), i quali spesso prevedevano esibizioni coreutiche di tipo orgiastico con finalità «estatiche», come prescritto dal rituale d'iniziazione misterico.

... e da funerale

Ma anche il culto dei morti prevedeva l'uso di canti e di musiche. Particolare rilievo merita perciò lo *scabillum* che ritmicamente percuote con il piede destro quel musico che un'urna cineraria aquileiese ritrae mentre allieta i convitati distesi sui triclini: egli suona il *doppio flauto*, forse per accompagnare il canto che, intonando un *carmen conviviale* nel quale sono contenuti cen-

([8]) Cfr. B.M. DE RUBEIS, *Dell'origine, ingrandimenti ed eccidio della città d'Aquileia,* Udine, Tip. del Patronato 1885, che dice di trarre la prima informazione dalla *II Oratio* di Giuliano (*De rebus gestis a Constantio*) e la seconda da Procopio di Cesarea, *De bello vandalico,* libro I, cap. 3.

ni «malefici», provoca la reazione dei due convitati che si difendono atteggiando le dita delle mani in un inequivocabile gesto apotropaico. L'uso rituale di canto, suono e danza nel convito funebre è antichissimo e d'ampia diffusione: trovarlo qui esemplarmente attestato ne accresce l'interesse anche locale, in vista di successive e non sporadiche analoghe costumanze. Il riferimento è in particolare rivolto alla ricca tradizione locale dei «canti di veglia» (*oraziòns da vegla, letanìas, ...*) e del «lamento funebre» o *coròt* (*vaî, businâ, begherâ/begherlâ, ...*) (9), ma anche alle sopra ricordate *tómbulis,* nelle quali forse è possibile intuire un antico uso cultuale o meglio un'arcaica credenza e prassi rituale, che nell'avvoltolarsi sulle tombe dei martiri e dei santi (o comunque di defunti «culti») riteneva di trovare rimedio o sollievo al male fisico, psichico o spirituale: a ciò induce, oltre la suggestione etimologica, una sorprendente strofa della sequenza medievale dei locali patroni Ermacora e Fortunato:

Nam eorum tumbis claudus pervolutus
sallit ut cervus et caecus recipit lumina.

Ritrovare, oltre un millennio dopo, la proibizione da parte dei patriarchi Bertrando e Giovanni Grimani dell'esecuzione di canti, balli e «giochi» e «scherzi» legati a riti e a luoghi funebri o sacri, non potrà dunque che confermare la dura sopravvivenza in epoca cristiana di usanze ormai ritenute eterodosse ed alfine «pagane» (celtiche, egizie, giudaiche, giudaico-cristiane(?)).

(9) Oltre che al citato Ostermann, il rinvio è al prezioso studio di G.P. GRI, *Lo scenario funebre in Val d'Arzino,* Udine, ASLEF (sezione etnografica, 2) 1967, del quale van segnalati appunto i «canti di veglia» con notazioni musicali (quasi tutti in *terzo modo*); i lamenti funebri in uso fino a pochi decenni or sono (l'A. sottolinea giustamente la più che energica azione del clero contro tale radicato costume: si trattò d'una «battaglia») che prevedevano una interessantissima *mimica* (oscillazione ritmica del busto in avanti, estensione delle braccia in alto, battito delle mani...!!); la qualifica di *biàdas, puarínas, màtas* per le locali *preficae*; il cenno alla processione dei morti «la not dai sanz» (secondo testimonianze da me raccolte a Porpetto e Palazzolo, essa avveniva a Chiasottis: toponimo di sibillina suggestione!); l'uso del lino bianco quale tessuto per il *rassadóur* e il *panuc'* funebri: non v'è dubbio che tanti e tali elementi invitino ad una profonda ricerca sulla provenienza e la specificità degli ASÌN(S).

L'ALTOMEDIOEVO

Per quanto attiene i secoli tardoantichi e altomedievali, che videro il progressivo decadere della funzione portuale ed emporiale di Aquileia e poi la scissione della giurisdizione ecclesiastica nelle due sedi di Grado e Aquileia, nulla di certo possiamo dire in rapporto al nostro assunto, se non richiamare l'attenzione sul fatto che proprio in questo periodo (V-VIII secolo) avvenne il graduale trasferimento della funzione portuale e commerciale di e da Aquileia alla laguna «veneziana», posta al riparo da quelle invasioni «continentali» che ripetutamente interessavano l'entroterra friulano. Ciò comportò un contestuale trasferimento di «uomini e mezzi» e segnò l'inizio di quella separazione tra fascia costiera e territorio retrostante (1) su cui s'innestò in seguito il dualismo giurisdizionale e «dottrinale» tra i due Patriarcati. L'arrivo e l'assestarsi dei Longobardi (per nulla esperti né interessati ad attività e commerci marittimi) favorì una, del resto inevitabile, osmosi tra essi ed i *rustici* indigeni rimasti nell'agro, anche grazie ad una affinità religiosa (leggi teologica: i Longobardi erano semiariani): ciò trovò adeguata espressione nella lunga e dura vicenda dello *scisma dei Tre Capitoli* (550 ca. - 700) (2). Naturalmente avvenne che proprio in questo periodo ed in questo clima di «chiesa separata» e autocefala si confermasse la preferenziale adozione del *modo terzo* (l'antico *frigio*, mi-mi) di accentuato sapore orientale e si fissassero un gusto ed un repertorio liturgico-musicale di tipo che a posteriori possiamo definire «arcaizzante», in quanto meno soggetto e/o meno sensibile alla normale evoluzione che il repertorio «generale» certamente (seppur lentamente) conobbe: l'attaccamento dapprima fiero e poi cocciuto ad una tenace memoria e ad una viva coscienza di ortodossia «offesa», può essersi espresso nella conservazione più gelosa di tali patrimonio e sensibilità, ritenuti antichi, propri ed autorevoli. Purtroppo però su tutto ciò non son possibili che queste generiche considerazioni e «prospezioni» di carattere generale e «strutturale».

(1) Cfr. M. LOMBARD, *La marina adriatica nel quadro dell'Alto Medioevo (VII-XI secolo)*, in *Storia della civiltà veneziana*, I, *Dalle origini al secolo di Marco Polo*, Firenze, Sansoni 1979, pp. 107-114, che parla dei *telonei* distribuiti lungo i passi (ed i guadi) che dalle Alpi (e dall'entroterra) arrivavano verso il *caput Adriae*. Ma si veda anche A. PERTUSI, *L'impero bizantino e l'evolvere dei suoi interessi nell'Alto Adriatico*, ibid., pp. 51-69; ID., *Venezia e Bisanzio nel secolo XI*, ibid., pp. 175-198, attento al valore «civile» del trasferimento delle spoglie di S. Marco da Alessandria a Venezia e del suo culto da Aquileia a Venezia, quale «nuovo palladio» della nascente potenza marinara.

(2) Una nuova e adeguatamente seria lettura della vicenda tricapitolina dà R. CACITTI, *Como e Aquileia: riflessioni attuali su un'antica dipendenza ecclesiastica* in *Como e Aquileia. Per una storia della società comasca (612-1751)*, Como 1991, pp. 117-122.

Un ritmo barbarico

Ironia vuole anzi che di tale vicenda autocefalica non ci sian giunti che quei poveri (ma ritmici) rintocchi funebri che manda un *Ritmo* o *Cantilena barbarica* steso(a) «in elogio dei re longobardi Ariberto, Bertarido e Cuniberto colla notizia dei Sinodi di Pavia e di Roma, nei quali avvenne la riunione della Chiesa scismatica di Aquileja alla comunione della Chiesa Romana» ([3]). Da essi è comunque possibile auscultare, negli ultimi tre «schemi» poetico-musicali, un'eco ed una testimonianza, seppur maldestri, dell'esistenza di antichi testimoni e strumenti del patrimonio dottrinale e fors'anche liturgico (per quello musicale va ricordato che la notazione era ancora in gestazione) della Chiesa Aquileiese tricapitolina. Vi si intravvede purtanto l'intento evidente di attenersi al lontano modello ritmico dell'*oratio* classica: a testimoniare un tipo di sensibilità formale e metrica lodevolmente conscia della propria inadeguatezza a fronte dell'eredità retorico-poetica quantitativa, ma ancora incapace (?) d'assestarsi liberamente sugli accenti d'un *sermo* nuovo e tutto da forgiare:

[...] Merito juste pastor apostolicus [*Sergius papa*]
digni quod erant secte prave codices
quos antefati conscripserant auctores
jussit conburi, ultre ne polluerint
pravorum mentes qui erant de scismate.

Michi ignosce rex quaesu piissime
tua qui jussa nequivi ut condecet pangere ore
styloque contexere recte ut valent edissere:
medrice scripsi per prosa ut oratiuncula.

Gloria regi regum in perpetuum canamus omnes
oremus et pariter sua ut regem Cunipercto dextera
protegat Christus hic multa per tempora [...]

Il pacifico insediamento *in loco* dei nordici e ariani Longobardi comportò dunque un graduale influsso ed una lenta penetrazione di non pochi dei loro costumi anche tra le popolazioni indigene di matrice venetica e celtica, ma di cultura ormai latina e di fede marciana tricapitolina. Ciò importa dire perché sia Tacito nel *De Germania,* che Paolo Diacono nella *Historia Langobardorum,* fanno cenno ad un tradizionale tratto delle popolazioni germaniche, e dei Longobardi in particolare: essi coltivavano, afferma Tacito, quale

([3]) Se ne vedano la trascrizione ed il commento di A. JOPPI in «Codice Diplomatico Istriano», *ad annum* 698 (Pavia); edito anche in «L'Archeografo triestino», n. 1 I, 1869-1870, pp. 85-92.

unico genere poetico, quello di celebrare con dei «cantari» («celebrant carminibus») le gesta dei loro capi e dei loro eroi. Questi *carmina,* che la nostra fantasia può anche immaginare intonati da «rozzi» bardi popolari, dovevano comunque costituire una specie di *corpus* lirico-narrativo che la memoria collettiva e/o la classe dirigente tramandava e controllava rispettivamente, a scopo autocelebrativo o «pedagogico» per la loro forte valenza «nazionale».

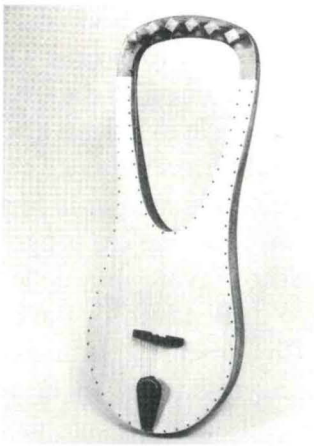
Ma da altre fonti (Paolo Diacono era longobardo e *pour cause* non registra quanto segue, che costituì invece una delle più spinose preoccupazioni pastorali del santo vescovo di Benevento, Barbato) sappiamo che i Longobardi, pur avendo alfine ufficialmente abbracciato la fede cristiano-cattolica, fecero fatica ed anzi opposero resistenza anche ad alto livello, all'abbandono dei propri culti atavici. Tra questi interessa qui sottolineare particolarmente l'adorazione o comunque la venerazione ed il culto dell'albero e della vipera ("arbor et aspis"): ciò richiama immediatamente alcuni celebri passi dei libri della Genesi (gli alberi della vita e della conoscenza), dell'Esodo (il serpente di bronzo issato sul bastone) e naturalmente il rito cristiano dell'adorazione della croce del Venerdì Santo, di cui l'*arbor «una» nobilis* di Venanzio Fortunato costituisce una precisa e preziosa spia.

Venanzio Fortunato

L'esaltazione e l'invito all'adorazione della croce di Cristo quale *unico* albero degno di culto, tende infatti ad opporsi e/o esaugurare il tradizionale culto (celtico-gallico) di alberi «ignobili». Ed in questo celebre *hymnus de cruce* (vero «carmen triumphale» al trofeo di Cristo, *arbor una nobilis, dulce lignum, arbor alta, miti stipite, sola digna*) Venanzio Fortunato offre un precoce esempio di quegli *hymni* formalmente diversi dal «classico» modulo ambrosiano (che non prevedeva quest'incipiente principio «responsoriale») e funzionalmente ormai legati a suggestive «azioni» liturgiche, potenzialmente «drammaturgiche» (mentre quelli di Ambrogio continuarono ad occupare una funzione ed uno spazio più «contemplativi» all'interno dell'Ufficio Divino). Soffermandoci brevemente sull'opera poetica e sulla figura di Venanzio Fortunato si dovrà ricordarne l'origine e la prima formazione aquileiese (*Duplavis*/Valdobbiadene era territorialmente trevisano/cenedese), se pure l'educazione superiore e l'attività pastorale lo portarono altrove (a Ravenna ed in Francia particolarmente, ove, due secoli appresso, Paolo Diacono ne visiterà la tomba e ne detterà un poetico epitaffio). Il suo ruolo nel contesto dell'innodia cristiana è notevole e ciò invita a rilevarne le numerose professioni di inclinazione all'arte musicale (del canto e del suono di strumenti). Valgano per esemplificazione queste righe dal vivo sapore autobiografico che egli indirizzò a Gregorio di Tours, presentandogli la propria produzione poetica:

Mi stupisco che tu t'appassioni a queste mie celie poetiche; soprattutto

Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. CXXXVI (Psalterium Egberti), *c. 20v (part.), sec. X.*



Lira altomedievale, *ricostruzione di Paolo Zerbinatti, 1982.*

Arpetta medioevale, *ricostruzione di Paolo Zerbinatti, 1984.*

perché, ancor inesperto, venendomi da Ravenna, attraverso la Germania, sino ai Pirenei coperti di neve in luglio, le ho scritte quasi tra la dormiveglia delle cavalcate. In tale contingenza, viaggiando lungo tratto in mezzo ai barbari, stanco per il cammino e gravato nello stomaco, la Musa mi stuzzicava tra il rigore invernale, non so se infreddolita o brilla; ed io, novello Orfeo, davo voce alla foresta e la foresta mi rispondeva. Che mai avrei potuto dettare di buono tra così lunghi viaggi, senza un amico, un consigliere, un lettore che mi ascoltasse e mi correggesse? Là, tanto mi valeva un roco borbottío che un canto soave; presso gente che non faceva distinzione tra il gracchiar dell'anitra e la melodia del cigno. Solo talvolta sull'arpa, come brontolando, strimpellavo dei barbari lieder; *onde tra questi, io, non già musicale poeta ma topolino rosicchiante il fiore della poesia, non cantavo poesie sibbene strillavo! A tal mio canto, gli ascoltatori d'intorno, bevendo con pazzi brindisi in bicchieri di legno, avrebbero* folleggiato a legge di Bacco. *Che mai potevo dettare di artistico, là dove uno non appariva savio se non impazzava con gli altri?*

Il poeta attraversò anche il territorio aquileiese di cui ricorda i fiumi Livenza e Tagliamento (come poi ricorderà Aquileia ed i suoi santi martiri, i fratelli Canziani): ma ivi non avrà trovato certo quell'oasi d'evasione alla barbarie, che invece sarà possibile trovare ad un secolo di distanza quando, alla corte comitale longobarda e nelle scuole del patriarchio cividalese, vi si formeranno Paolo Diacono e Paolino d'Aquileia.

Paolo e Paolino

Del primo ci son giunte le composizioni poetico-musicali, rispettose del-

la quantità prosodica antica, in onore di S. Giovanni Battista (è il celebre inno *UT queant laxis REsonare fibris / MIra gestorum FAmuli tuorum*... donde due secoli appresso furon tratti da Guido Pomposiano i nomi delle 6 note dell'esacordo) e di S. Benedetto (l'inno *Fratres alacri pectore*).

Del secondo, designato da Ermoldo Nigello quale «estatico» *vates*, basti dire che ereditò dal passato la capacità tecnica di forgiare versi *metrico stili mucrone*, ma che preferì adattare la propria musa alle funzioni pastorali, cui una *plebs* rustica e composita imponeva di esprimersi con la più marcata sensibilità dell'accento. Nacquero così quelle *forme* poetico-musicali nuove, che egli «novello Timoteo» sagomò spesso (*Ubi caritas; Tertio in flore mundus;*...) nella struttura AABB/A/AABB/A... che tanto favore godrà in seguito ed in cui è lecito scorgere un incipiente tecnica «a due cori». Non ha questa struttura, ma pur merita menzione il suo *planctus* per la morte del duca Eric: in esso potenza espressiva e suggestioni tematiche (le *fonti* del Timavo, i *gorghi* dell'Isonzo, i *Cormonis ruralia*, ...) s'uniscono a rinnovare ed anticipare la fortuna di quel genere poetico-musicale, il *coròt* funebre, che a scansioni regolari ricompare insistentemente nella storia musicale locale.

Centro di cultura poetica e musicale fu anche la corte del duca franco Eberardo, cui si rivolsero grati e ammirati i poeti Sedulio, Gottschalk ed il dotto bibliotecario Anastasio...: è perciò credibile che *in loco* sia esistita nei secoli VIII e IX una produzione letteraria ed una attività versificatoria, la cui forma musicale e poetica e le cui funzioni liturgiche e drammaturgiche, Paolino d'Aquileia svilupperà ulteriormente verso il genere sequenziale (4).

Il culto dell'albero ...

Ma tornando al *culto* longobardo *dell'albero*, non si può non vederne un rito di tipo agrario, cui i *forojulienses rustici* (e sull'importanza di questa

(4) Che Paolino d'Aquileia, sulla scorta di quanto ne dice l'abate di Reichenau Walfrido Strabone nel IX secolo, possa ed anzi debba considerarsi se non l'iniziatore, certo l'autorevole incrementatore e licitatore di questa «nuova» *forma musicale*, fa piacere vederlo ora riconosciuto anche da un autorevole studioso della monodia liturgica medievale, certo non sospettabile di «campanilismo aquileiese»: B. BAROFFIO, *Unità e pluralismo dell'arte liturgica nell'Europa medioevale*, in *Il canto delle pietre*, Como, Ed. Autunno musicale 1988, pp. 11-70: 41; la segnalazione di «spunti» drammatici nelle composizioni poetiche di Paolino, fatta da G. VECCHI, *Innodia e dramma sacro*. I. *Modi drammatici nella lirica innodica di Paolino d'Aquileia*, in *Studi mediolatini e volgari*, Parma 1953, pp. 225-230, era stata accolta anche da J. SZÖVERFFY, *Die Annalen der Lateinischen Hymnedichtung*, I, Berlin 1964, pp. 194-202. Su Venanzio Fortunato e sui molteplici interessi musicali della sua produzione letteraria, cfr. U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, ed. postuma a cura di G. VECCHI, Torino, SEI 1949, pp. 137-161 (*Tra corte e chiostro*), da cui riportiamo la traduzione di parte del *Prologus* ai *Carmina*. Per il periodo seguente a Paolino, Eric ed Eberardo, ricorderemo che Berengario, duca del Friuli e poi re d'Italia, è celebrato da un ulteriore forma di *coròt*: si tratta di un *Panegiricum* composto a Verona ed ora conservato da un manoscritto della Biblioteca dell'Università di Padova.

rusticitas si tornerà) potevan esser particolarmente attaccati: il fatto che nel XVI secolo Giorgio Mainerio registri e qualifichi come «ballo furlano» *L'arboscello,* deve pure significare qualcosa. Che cosa però ci sia dietro questo culto e canto/ballo dell'*arboscello,* non è facile stabilire: non si può certo pensare al «palo della cuccagna» o al «maggio», perché il diminutivo obbliga ad orientarsi più verso «arbusti» che verso alberi d'alto fusto. Finora ricerche sono state tentate verso *il sambuco* ([5]), ma si potrebbe ipotizzare anche *la vite,* che a proprio favore avrebbe — oltre il celebre «soneto furlan» tutto imperniato su metafore «da vigna» — anche qualche attestazione letteraria in cui la vite viene chiamata *arborsìt* o *arbulùt.* È perciò lecito allargare la ricerca al più vasto simbolismo dell'albero, che è di valenza forte nelle culture primitive e del quale un'interessante sopravvivenza tra i Longobardi è testimoniata nel VII secolo anche in Italia del Sud ([6]). Un poeta langobardo compose in Benevento circa l'anno 688 tre inni in onore di S. Barbato, al tempo del duca Romualdo e della duchessa Teodorata e poco dopo la morte del santo, che cadde nel 682. Tali inni sono frammentari ed il primo di essi è un'imitazione ritmica del dimetro giambico: il vescovo san Barbato vi è presentato quale simbolo della libertà e difensore della città, fedele ai suoi duchi. Quando il pericolo è imminente poiché le schiere bizantine dell'ávaro imperatore Costante assediano Benevento ed il popolo teme di subire una sorte peggiore di quella toccata alla città di Roma da lui quasi saccheggiata, il santo vescovo Barbato viene così invocato:

Et Constantini Caesaris
menten iratam mitigas
voti nephandam arborem
vellendo, fidem propagas.

Romuald, Theodoradam
et plebem Christo copulas,
tu simulacrum viperae
vertis in Dei calicem.

Si ricorda qui sia il culto dell'albero sacro (forse il famoso *Noce di Benevento* dal quale prenderà spunto uno dei maestri della danza Salvatore Viganò per inscenare «Balli di diavoli» e grotteschi «Balli di streghe» e che diverrà titolo e tema di un celeberrimo balletto in 4 atti *Die Zauberschwestern im Beneventer Walde* a Vienna nel 1802 ed a Milano nel 1812 con musiche di F.X. Süssmayer) che il culto della vipera o dei serpenti, connesso presso i

([5]) Cfr. P.S. LEICHT, *Santum Sambucum,* «Memorie storiche cividalesi» II, 1906, pp. 141; G. PERUSINI, *Noterelle indigene,* «Quaderno romanzo», II, 1947, pp. 55-57.

([6]) Cfr. G. DE CHAMEAUX-S. STERCKX, *I Simboli del Medioevo,* Milano, Jaca Book 1981, pp. 278-377; per i Germani ed i Longobardi, cfr. O. BERTOLINI, *I papi e le missioni fino alla metà del secolo VIII,* in *La conversione al cristianesimo nell'Europa dell'Alto Medioevo,* Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo 1967, p. 355. Di «paganesimo occulto» parla S. VILFAN, *La cristianizzazione delle campagne presso gli Slavi sud-occidentali: organizzazione, resistenza, fondo sociale* in *Cristianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne dell'Alto Medioevo: espansione e resistenze,* II, ibid., 1982, pp. 889-918.

Langobardi con quello dell'albero. L'apostolo Barbato aveva spezzato il simulacro della vipera e col metallo aveva fatto formare un calice per l'uso della messa (7). Questo culto è ancor meglio ritratto nella sua forza atavica dalla *Vita sancti Barbati episcopi* (8), che sottolinea la «segretezza» con cui questo culto si conservò anche dopo la conversione del popolo longobardo al cattolicesimo. Ecco il testo che qui interessa:

Tempore quo Grimoalt Langobardorum regni moderabat abenas eiusque filius Romulat Samnitibus imperabat, insignis sacerdos Barbatus nomine, ut fatus sum, Redemptoris nutu claruit Beneventi, actionibus celeps miraculisque coruscus. His quoque diebus quamvis sacri baptismatis unda Langobardi abluerentur, tamen priscum *gentilitatis* ritum *tenentes, sicut bestiali mente degebant, bestiae simulacro, quae vulgo vipera nominatur, flectebant colla, quae debite debebant flectere Creatori. Verum etiam non longe a Beneventi moenibus quasi* sollempnem diem sacram colebant arborem, *in qua suspendentes corium, cuncti qui adherant terga vertentes arbori, celerius equitabant, calcaribus cruentantes equos, ut unus alteri possit prehire; atque in eodem cursu retroversis manibus corium iaculabant, iaculatoque particulam modicam ex eo comedendi superstitiose accipiebant. Et quia stulta illic persolvebant vota, ab actione nomen loci illius, sicut actenus dicitur, Votum imposuerunt. [...] Repente beatissimus Barbatus securem accipiens, Votum pergens et suis manibus nefandam arborem, in qua per tot temporis spatia Langobardi exitiale sacrilegium perficiebant, defossa humo a radicibus incidit, ac desuper terrae congeriem fecit, ut nec inditium ex ea quis valeat repperire [...] Preterea Romualt eiusque sodales* prisco *caecati* errore *quamquam mirabiliter eos Omnipotens de laqueis inimicorum suorum per famuli sui preces eripuisset,* palam *se solum Deum secundum beatissimi Barbati predicationem colere fatebantur, et* in abditis *viperae simulacrum ad suam perniciem adorabant* (9).

La forte presenza ed incidenza degli insediamenti longobardi in Friuli, attestata oltre che da testimonianze artistiche di notevole levatura anche da numerosi e significativi «relitti» linguistici, può avere dato origine (o incremento) *in loco* ad un culto o rito dell'albero, di cui alcune testimonianze tardo-medievali attestano la sopravvivenza: si tratta di due documenti risalenti

(7) Cfr. F. ERMINI, *Storia della letteratura latina medievale dalle origini alla fine del secolo VII*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo 1960, pp. 562-563; ma cfr. anche S. GASPARRI, *La cultura tradizionale dei Longobardi. Struttura tribale e resistenze pagane*, ibid., 1983, spec. il cap. IV (*Il rito dell'albero sacro:* 1. *La struttura della vita del vescovo Barbato e il culto della vipera;* 2. *La «sacra arbor»*) pp. 69-91. Interessanti ivi anche le osservazioni sul culto del *princeps Archangelorum* S. Michele (pp. 153-163), che riveste un ruolo primario nel *Pastore* di Erma e nel culto aquileiese.

(8) Cfr. M.G.H., *Scriptores rerum Langobardicarum et italicarum saecc. VI-IX*, ed. G. WAITZ, Hannoverae 1878 (rist. anast. Berolini 1964), pp. 557.

(9) Ibid., p. 560-561.

rispettivamente al 1475 ed al 1331: nel primo ci è trasmessa la proibizione fatta da parte del comune di Cividale ai beccai del luogo, di condurre ragazze che non fossero malfamate, a ballare sotto l'albero *in festo Paschatis may* (cioè a Pentecoste) ([10]); nel secondo si riferisce dell'ingiunzione dell'inquisitore Francesco da Chioggia agli abitanti di Caporetto, di estirpare l'*albero* che adoravano assieme all'annessa *fonte d'acqua risorgiva* ritenuta *sacra* ([11]): non essendo stata osservata l'ingiunzione, fu organizzata una «piccola crociata» guidata dal canonico Vodolrico Bojani, che diede esecuzione alla volontà dell'inquisitore abbattendo l'albero e tamponando con terra e grossi macigni la sacra fonte.

Non è possibile esprimersi con certezza sulla possibilità che questi tre indizi così distanti nel tempo, possano essere invocati *per modum unius* a spiegare un canto/ballo dell'albero: è certo però che la suggestione permane. Tanto più se si pensa che Giorgio Mainerio, che per primo fornisce il motivo musicale del canto/ballo dell'*arboscello*, ha due «aggravanti» che spingono a ritenerlo possibile tramite di «alia musica». Fu egli stesso infatti inquisito per negromanzia, evocazione di diavoli e..., quel che più qui importa, nel 1578 raccolse e stampò anche quell'imprevedibile, misterioso e suggestivo canto/ballo *Scjarazzola Marazzola* che, come si vedrà, lo «indizia» direttamente ai nostri occhi. E questo è ancor più chiaro dopo la denuncia che nel 1624 il curato di Palazzolo dello Stella inoltrò a carico di certe «superstiziose» sue parrocchiane che proprio quel canto/ballo ripetevano in un loro notturno rito propiziatorio di tipo sabbatico-pentecostale-agrario «per far venire la pioggia» ([12]). Ed anche a questo proposito è utile riferire qualche indizio che getti un po' di luce su questo rito propiziatorio, certamente antico e forse precristiano. Ci riferiamo ad un aneddoto della vita di S. Benedetto, tramandatoci da S. Gregorio Magno nei suoi *Dialoghi* e che vede il concorrente prete Fiorenzo di Subiaco organizzare nell'orto del convento una lasciva danza di sette giovani e belle fanciulle, con lo scopo non solo di distrarre e sedurre i giovani monaci, ma anche e più di far sloggiare l'incomodo santo (la tradizione popolare aggiunse poi la diceria che l'effetto fu quello di concimare e coltivare meglio i frutti dell'orto) ([13]). Ma ad usanze simili si oppose nell'XI

([10]) Cfr. G. PERUSINI, *Noterelle...*, cit., p. 56.

([11]) Cfr. la trascrizione del «privilegium» di Francesco da Chioggia a Vodolrico in G. PRESSACCO. *Il canto/ballo dell'arboscello in G. Mainerio e G. Croce*, in *Cultura popolare in Friuli*. Atti del Convegno di studio, a cura di G.P. GRI, Udine 1990, p. 148; a pp. 146-147 la trascrizione della condanna dei beccai di Cividale del 1475/1476 dal *ms. 473* della Biblioteca Comunale di Udine.

([12]) Una delle donne (tale Maria Alessandrina!), rimproverata dal curato perché smettesse quel canto/ballo rituale, lo rimbeccò dicendogli spavaldamente che l'aveva cantato ben prima che egli assumesse la cura, che lo cantava ora in sua presenza e che l'avrebbe cantato lui rimosso. L'allusione ad usi antichissimi e radicati è evidente: né si poteva esprimere meglio.

([13]) Cfr. MIGNE, *P.L.*, LXVI, col. 147.

secolo anche Gregorio VII quando diede disposizioni perché fosse posta fine a processioni di vergini imploranti la pioggia (*tempestariae*), come è riferito in una sua lettera al re di Danimarca ([14]):

Fecisti quod quaedam mulieres facere solent? Dum pluviam non habent et ea indigent, tunc plures puellas congregant et unam parvulam virginem quasi ducem sibi praeponunt et eandem denudant et extra villam ubi herbam jausquiamum inveniunt, quae Teutonice belisa *vocatur, sic nudatam deducunt, et eandem ipsam herbam et eandem virginem sic nudam minimo digito dextrae manus eruere faciunt et radicitus erutam cum ligamine aliquo, ad minimum digitum dextri pedis ligare faciunt. Et singulae puellae singulas virgas in manibus habentes, supradictam virginem herbam post se trahentem in flumen proximum cum eis introducunt et cum eisdem virgis virginem flumine aspergunt, et sic suis incantationibus pluviam se habere sperant. Et post eandem virginem sic nudam, transpositis et mutatis in modum cancri vestigiis, a flumine ad villam, inter manus reducunt. Si fecisti, aut consentiens fuisti, viginti dies in pane et aqua debes poenitere.*

... e del sabato

Alla fine del secolo VIII (796/797) risale il Sinodo che il patriarca e «vates» Paolino d'Aquileia adunò in Cividale e nelle disposizioni del quale egli, accanto al «censimento» (che, come giustamente osservò mons. G. Biasutti, non ha nulla della «censura») d'un *rustico culto del sabato* (cui s'è già fatto rapido cenno, ma su cui si ritornerà più ampiamente, trattandosi di un culto la cui qualifica «rustica» centra appieno l'assunto di questo saggio), ritenne necessario inserire anche una prescrizione appositamente redatta per gli ecclesiastici della propria giurisdizione patriarcale, evidentemente troppo attratti ed intaccati da passioni sceniche e ludiche poco convenienti al loro *status*: con essa egli diffida gli esponenti del suo presbiterio dal partecipare a *venationes* ed a *lusus* accompagnati da *canti e suoni di lire e di tibie*. L'esistenza di questo cánone comminato al clero aquileiese, censurato perché connivente e succube delle usanze dei prìncipi laici, obbliga a ritenere che nobili e popolo, clero e laici fossero spinti da un irresistibile istinto verso forme di espressione ludica e musicale dai tratti fortemente paganeggianti: che il termine *lusus* in contesto musicale, implichi *balli collettivi*, pare evidente; che il termine *venationes* si riferisca a spettacoli scenici con uso di fiere, è confermato pure dal canone 51 del Concilio Trullano del 692 ([15]). Anche a questo

([14]) Riportato da R. MANSELLI, *Simboli e magia nell'Alto Medioevo*, in *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo*, I, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo 1976, p. 315, n. 34.

([15]) Cfr. F. DOGLIO, *La drammaturgia...*, cit., p. 19.

proposito l'ironico apprezzamento che il cancelliere patriarcale Paolo Santonino rivolgerà sul finire del XV secolo ai *forojulienses rustici* per il loro irrefrenabile istinto all'abuso del ballo «sagrale», non farà che confermare a distanza di sei secoli, una costante in cui si può ravvisare una valenza «etnica».

IL MEDIOEVO

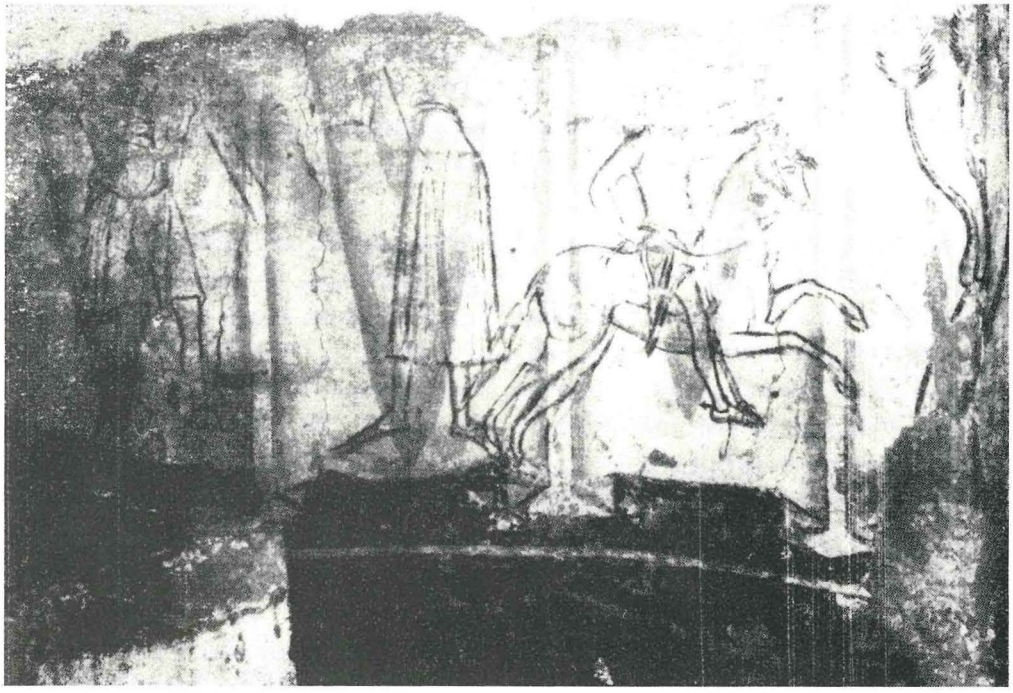
Ben poco sappiamo di certo e di preciso anche sulla danza di ambiente «cortese» o «aulico» in epoca medioevale. Possiamo però ipotizzarne l'esistenza basandoci sugli *standards* tipici delle corti medievali, tra le quali quella del Patriarca di Aquileia non era certo una delle meno prestigiose e ricche. Sappiamo che il celebre Hartmann von der Aue visitò il Friuli sul finire del XII secolo, ospite dei patriarchi Gofredo e Pellegrino II nel castello di Grafenberg, lasciandocene memoria nei suoi poemi: qui egli avrebbe scritto il suo poema su *Erec,* il cavaliere che egli fa andare a cavallo insieme con Ginevra alla patriarcale Tolmino, castello di Iwein (1). Ma le terre, le città e le corti del territorio aquileiese compaiono anche nel *Perceval/Parsifal* di Chrétien de Trois e di Wolfram von Eschenbach, a testimoniare una valenza forse già mitica ormai di queste lande (2), oltre che una effettiva realtà storica ed un costume curtense o curiale. E del resto la particolarissima natura della corte patriarcale (appannaggio laico e temporale di alti prelati d'estrazione nobile) segnerà nel bene e nel male (nello splendore di alcuni mecenati e nell'assenza di altri «commendatari») le sorti, le scelte ed i gusti di gran parte della nobiltà e dell'*intellighentia* locali, fino ai munifici e colti Grimani e ai fastosi Delfino.

Riscontri iconografici di questa fioritura delle arti cortesi in ambiente «aquileiese» sono i significativi soggetti di alcuni *velari,* cioè di quegli affreschi murali dislocati nelle parti basse di costruzioni sacre e dipinti ad imitazione di stoffe e tendaggi: dalla cripta aquileiese all'abside destra di S. Maria di Castello in Udine ed al sacello dell'abbazia di Summaga (ove merita d'esser segnalata la presenza d'un suonatore di strumento a fiato che accompagna i graziosi movimenti di una *damigella danzante* accanto ad un cavaliere); dall'affresco con i *due cavalieri giostranti* già nella casa Binfar di Venzone, a quelli di Palazzo Ricchieri di Pordenone e dell'ex-Palazzo patriarcale di S. Vito al Tagliamento, fino alla scena cavalleresca con *Otinel, Belissant e Carlo Magno* della *lozeta* dell'abbazia di Sesto al Reghena, cui si collegano tematicamente gli affreschi dell'ex-residenza degli abati benedettini (3). È un notevole «corpus» di attestazioni che, se non sostituiscono la deprecabile man-

(1) Cfr. quanto ne dice C.V. CZÖERNIG, *Il territorio di Gorizia e Gradisca,* rist. an. Gorizia 1969, p. 250.

(2) In questo senso del resto il «fantastico» Jorge Luis Borges evoca Aquileia, i suoi monasteri, i suoi teologi, le sue biblioteche ed i suoi giardini, nel suggestivo racconto *I teologi,* incentrato sulle disavventure intellettuali di Aureliano di Aquileia: questo cieco vate coglie con sorprendente esattezza alcuni dei *topoi* più caratterizzanti dell'antica metropoli ecclesiastica altoadriatica.

(3) Cfr. E. COZZI, *Pittura murale di soggetto profano in Friuli dal XII al XV secolo,* Pordenone, Geap 1976.



Summaga, Sacello, velario: suonatore, danzatrice e cavaliere.

Sesto al Reghena, Abazia benedettina, loggetta: affresco con Carlo Magno, Otinel e Belissant.

canza di testi notati, esigono di essere collocati in un contesto che permetta di rileggere in modo nuovo anche alcune presenze «librarie» finora ritenute episodiche e casuali. Ci riferiamo in particolare ai codici miniati della Biblioteca Arcivescovile di Udine che contengono, oltre ad un frammento del *Bovo d'Antona,* una parte preziosa de *La grant queste del Saint Graal* ed una redazione completa del *Rainaldo e Lesengrino:* brani tutti che vanno ricomposti a riscrivere la storia della ricezione *in loco* di tutta la più antica produzione epica franco-veneta ([4]). In questo contesto si possono adeguatamente inserire e comprendere quei due profani mottetti «francesi» *(Mains se leva sire Garins li clops; Bien doit amours les cuers enamourer)* contenuti frammentari in un mutilo foglio di pergamena della Biblioteca Comunale di Udine (*ms. 290,* provenienti dall'ex-archivio Florio) e che meglio così si possono giudicare e collocare accanto alle attestazioni pergamenacee udinesi di Bernardo di Ventadorn (+ 1195) ([5]).

Il secolo XIII: Wolfger, Walther e Tommasino

Ciò vale in particolare se ci si riferisce al periodo in cui sul seggio patriarcale sedette Wolfger von Ellenbrechtskirchen, il dotto e munifico principe di origine germanica alla cui cerchia si ritiene appartenesse (già a Passau, ove prima egli fu vescovo) l'ancora anonimo autore del *Nibelungenlied,* identificabile forse con quel maestro Kuonrat, che avrebbe steso tale poema proprio per incarico del suo padrone e mecenate. Wolfger stesso è annoverato da alcuni tra i compilatori dei celebri *Carmina Burana* (che ebbero tra i «clerici vagantes» della zona bavarese il maggior centro della loro produzione e irradiazione) e favorì la compilazione poetica in esametri dell'*Ordo iudiciarius* di Eilbert di Brema; è pure certo che egli ospitò alla corte che teneva tra Aquileia e Cividale sia il dottissimo «grammatico» e caustico polemista Buoncompagno da Signa (il poeta vagante e temuto retore che stimolava Wolfger a combattere con severità gli eretici della sua giurisdizione ecclesiastica), sia, con probabilità nel 1214, il principe dei *minnesänger* tedeschi, Walter von der Vogelweide. Questi, in un celebre *Spruch* autobiografico, pone infatti Wolfger al primo posto tra i suoi tre protettori e lo menziona in questi termini:

Die wîle ich weiz drî have so lobelîcher manne
sô ist nûn wîn gelesen unde sûset wol nûn pfanne.
Der biderbe patriarke missewende frî,
der ist ir einer...

([4]) Cfr. C. SCALON, *La biblioteca arcivescovile di Udine,* Padova, Antenore 1979 (Medioevo e Umanesimo, 37), p. 98.

([5]) Cfr. P. PETROBELLI, *Due mottetti francesi in una sconosciuta fonte udinese,* in *Collectanea Historiae Musicae,* IV, Firenze, Olschki 1966, pp. 201-214.

Che Walter fosse assiduo frequentatore della corte di Wolfger è attestato, oltre che da una celebre pergamena cividalese (che alla data 1203 registra la munificenza di Wolfger verso «Valtero cantori pro superpellicio V solidos» e che costituisce il primo documento per la biografia di Walter), anche dal vivace cenno che egli fa ai pregiati vini della cantina ed al rassicurante friggere delle padelle della «coquina» del munifico patriarca aquileiese.

È attestata altresì la contemporanea presenza alla corte patriarcale del canonico friulano Tommasino di Cerclara, membro d'una famiglia dell'aristocrazia o dell'alta borghesia locale (era probabilmente originario del Basso Friuli fra Palmanova e Strassoldo, ove tale toponimo sussiste tutt'ora), autore del *Wälsche Gast (L'ospite latino/provenzale/italiano* o, più genericamente, *romanzo)*, composto negli anni 1215-1216 e consistente di ben 14.752 versi. Si tratta del «primo ed anzi unico trattato sistematico sulla cortesia cavalleresca» dedicato alla minuziosa esposizione di tutta la materia «cortese» della musica e delle 7 arti liberali (vv. 8915-9134: colpisce il rilievo dato a Timoteo di Mileto, v. 8952). Ha quali destinatari i membri della nobiltà e del clero locali, ai quali si rivolge affinché affinino il loro comportamento «cortese». A questo scopo Tommasino utilizza, oltre la propria educazione famigliare, la cultura assorbita nelle scuole annesse al Capitolo canonicale cividalese ed i «modi» appresi in qualche corte signorile dell'Italia settentrionale, ove aveva già composto in provenzale degli *Ensenhamens* per l'educazione dei cavalieri ed un *Trattato sulla falsità* per l'educazione delle dame. Di madre lingua «latina» o friulana, ma di cultura provenzale, travasò in tedesco, correggendoli, questi suoi precedenti parti letterari (ciò vale particolarmente per gli *Ensenhamens,* cui fa egli stesso critico cenno nel primo libro del *Wälsche Gast*), quale viatico per i «latini» che intendessero frequentare le corti tedesche, *in primis* quella del Patriarca aquileiese; ma anche quale dono-omaggio di un ospite e cortigiano «provinciale» all'anfitrione di parte e cultura imperiale. L'opera di Tommasino è qui importante anche quale testimonianza della conoscenza e diffusione in Friuli dei cantari del «ciclo bretone» (che Tommasino chiama *âventiure*), di cui più sotto si segnaleranno anche le numerose attestazioni figurative locali.

Occupandosi dell'educazione delle fanciulle il nostro poeta raccomanda ad esse di seguire i modelli di Andromaca, Enida, Penelope, Enone, Galiana, BiancoFiore e Sordamor; i giovani invece debbono leggere i «romanzi» e prendere esempio dalle *Storie di Bretagna* e dai cavalieri della Tavola Rotonda (Re Artù, Tristano, Perceval, Sagremor, Calogne), ma anche da Alessandro e da Carlo Magno, dal buon Galvano, da Cliges, Erec e Iwein... La non facile posizione di Tommasino tra cultura latino-provenzale e tedesca (che sottende delle diversità di sensibilità e di spiritualità di non lieve portata) è attestata dal contrasto, che emerge già nel I libro del suo poema, tra la precedente adesione agli *exempla moralia* ed *historica* provenzali e l'attuale sua posizione di cortigiano in ambito germanico: lo stesso Re Artù, ad esempio,

Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. CXXXVII (Psalterium Beatae Elisabeth), *c. 139v (part.), sec. XIII.*

Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. CXXXVII (Psalterium Beatae Elisabeth), *c. 149r (part.), sec. XIII.*

che dapprima è proposto come modello (ricordiamo qui incidentalmente che Re Artù compare con Alessandro Magno, ad esempio, nel celebre mosaico pavimentale della Cattedrale di Otranto, accanto a Noè ed a Giona profeta) (6), nel IV libro risulta già sprofondato nell'inferno. Tommasino forse conobbe in gioventù il ciclo bretone attraverso il repertorio dei giullari o dei trovatori norditaliani che l'avevano diffuso con le loro liriche provenziali seducendo anche lui ancora giovane ed inesperto. La sua opera, pur così «contaminata», conobbe comunque un duraturo successo ed al nostro scopo essa attesta dell'elevato livello intellettuale e della raffinatezza dell'ambiente curtense patriarcale. La reciproca conoscenza fra Tommasino e Walter è testimoniata da alcuni passi del *Wälsche Gast* nei quali l'autore si rammarica che Walter non l'abbia consultato prima di diffondere i suoi caustici versi antipapali, trasgredendo così la legge della *mâze* (l'equivalente cortese della classica *aurea mediocritas*). La contesa riguardava sia l'esosità del papa verso i prìncipi tedeschi — che venivano «tosati» dal pastore romano, sprezzantemente definito «Messer Salvadanaio», come buone pecore del gregge cristiano — sia l'eccessiva stima per la calcolata generosità e l'interessato mecenatismo del conte Filippo, che in effetti non aspirava ad altro che ad eguagliare

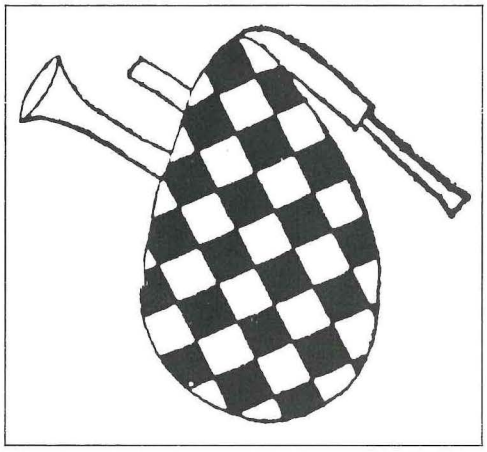
(6) Tanto si rammenta per una possibile assonanza dei vv. 5229-5230 del poema con il *signum Jonae* del celebre mosaico pavimentale della Basilica di Aquileia: il significato teologico che sottostà al *Libro di Giona* ed alle sue attestazioni cristiane, non può limitarsi ad una prefigurazione-rappresentazione del tema battesimale (e dunque del significato sacramentale della risurrezione di Cristo), ma coinvolge primariamente il «mistero della salvezza delle nazioni», espresso «coraggiosamente» dal *Symbolum* aquileiese con l'articolo «descendit ad inferna»: Erma, Rufino, il «manifesto di Aquileia» (418 ca.) e lo scisma «origeniano» dei Tre Capitoli, in questo principalmente si distinguono per coerenza e «pervicace» durata. Questa emergenza tematica in Tommasino di Cerclara — alla faccia del ripensamento su Artù — trova così un significato non superficiale, collocandosi in una tradizione anche locale.

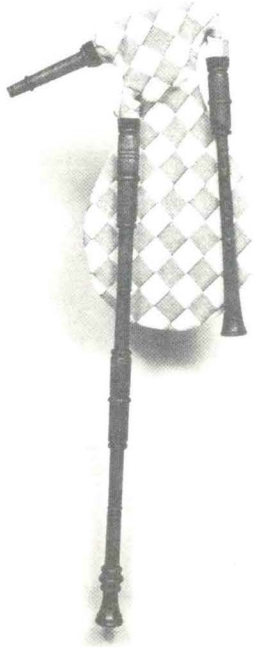
la mitica munificenza di Alessandro Magno, nella speranza di eguagliarne la fama.

Oltre che la corte patriarcale, anche le dimore della nobiltà castellana del Friuli conobbero in questo felice periodo un livello di vita ove la musica sia sacra che profana veniva protetta e frequentata. È interessante, a questo proposito, notare come nello stesso anno che vide giungere sul seggio di Aquileia il patriarca Wolfger da Passau (1204), da Aquileia a Passau si spostava il vescovo Poppo d'Arcano con il suo seguito di musici e cantori, come attesta un foglio pergamenaceo che lo ritrae «in trono» affiancato da due gruppi di cantori e di suonatori. Tre di questi ultimi — che si riconoscono quali laici per la corta veste e per la folta capigliatura: due connotati che permettono di distinguerli dagli ecclesiastici «chierichati» — imbracciano due vielle e suonano uno strumento a fiato, com'era caratteristico di quei «Kurrent-danen» che nelle terre tedesche venivano assoldati per accompagnare coi loro suoni ed i loro canti le cerimonie, i banchetti, le feste ed i balli delle persone nobili e degli alti prelati.

La propinquità del territorio aquileiese con la Stiria e la Carinzia a Nord e con il Tirolo a Ovest (attraverso il Cadore patriarcale), può forse dare la spiegazione di queste presenze letterarie e iconografiche in Friuli: quelle infatti sono due delle regioni più feconde sia dei miti e delle leggende teutoniche che dei «cantari» ad essi intonati. Nel Tirolo infatti l'imperatore Massimiliano I (+ 1519) invierà il proprio scriba Hans Ried al fine di raccogliere gli antichi cimeli poetico-musicali (ivi meglio conservatisi) e di radunarli in redazione autentica in un *Heldenbuch,* di cui si riparlerà fra poco. Non deve meravigliare neppure questa commistione di personaggi laici ed ecclesiastici in pratiche poetico-coreico-musicali cortesi che oggi riterremmo profane: fin ben dentro il XVI secolo si trovano infatti numerose sanzioni dell'autorità ecclesiastica locale contro esponenti del clero secolare e regolare (preti e frati, ma anche monache) troppo dediti alla pratica — cortese e non — del ballo. È del resto a tutti noto come ancora in pieno Rinascimento il cardinale Madruzzo di Trento — ottemperando a quello che in tutta buona fede riteneva essere suo dovere di generoso e oculato anfitrione — organizzerà, con incredibile (e neanche poi tanto scandaloso) successo di partecipanti, un sontuoso ricevimento con ballo per i Padri Conciliari radunati nella sua città con ben altri ed anzi opposti intenti (quelli cioè di severa riforma dei costumi, ecclesiastici prima che laicali, oltre che di reazione dottrinale, morale e disciplinare all'eresia luterana).

Negli stessi anni è attestata la presenza in Friuli di Ulrich von Liechtenstein: egli riferisce di aver ascoltato proprio da un cavaliere friulano la novella di *Herrant II von Vildonie* («Der verkerte wirt») riportato nel suo *Frauendienst.* Ulrich era analfabeta e dettava le sue canzoni ai menestrelli che lo seguivano e che, durante i suoi tornei, cantavano accompagnati da suonatori di tromba. Nelle vesti di Venere egli giostrò con molti nobili friulani (in par-





Cornamusa pre-rinascimentale, ricostruzione di Paolo Zerbinatti, 1985.

ticolare con il conte di Gorizia e con Mattia di Gemona) a Zaule (la valletta tra Trieste e Muggia nota per le sue saline), a Sacile, a S. Odorico al Tagliamento, (sede ancora, al tempo, di quel Capitolo che poi sarebbe stato trasferito a Udine) e a Gemona, luoghi tutti ove, evidentemente, era noto questo passatempo cavalleresco:

> *A Gemona i miei trombettieri*
> *suonarono allora una dolce arietta clamorosa*
> *con che furono avvisati i cavalieri che io ero presta* (7).

Ulrich, che soggiornò per qualche tempo assieme a Walter alla corte del duca Bernardo a St. Veit an der Glan in Carinzia, fu ospite anche del patriarca Filippo di Alençon a Cividale ed in Aquileia.

Il prestigio che godeva la corte patriarcale in ambito cortese-cavalleresco trova un'inattesa testimonianza proveniente dalla «joiose Marche del cortois trivixan», cioè proprio dal «locus deputatus» dei trovatori franco-

(7) Cfr. F. C. CARRERI, *Ulrico di Liechtenstein e Ottone di Spilimbergo giostrano a S. Odorico nel 1227*, «Pagine friulane» I, 1894, pp. 9-10; U. JOPPI, *Ulrico di Liechtenstein e le sue giostre a Sacile, Gemona e Trieste*, ibid., VII, 1895, pp. 85-87.

provenzali e lombardi: nel 1216 il patriarca aquileiese Wolfger viene infatti designato da papa Onorio III quale arbitro del *Castello (o corte) d'amore* («ludus Tarvisii») che aveva visto contrapporsi in cavalleresca tenzone nobili duellanti veneziani e trevigiani. Si tratta di un riconoscimento del più alto significato, anche tenuto conto dello «status» di ecclesiastico dell'interessato: egli sciolse la contesa con una equanime sentenza, datata da S. Giorgio in Alga di Venezia il 9 aprile 1216 (8).

La conoscenza e la frequentazione nel Friuli della produzione lirica trobadorica è testimoniata da un sia pur ridotto manipolo di componimenti poetico musicali che provano l'incrociata presenza *in loco* sia della produzione in lingua tedesca che di quella in lingua provenzale: il fatto è di rilievo e diviene prova della vivacità e degli interessi culturali della nobiltà friulana, che comunque orienta i propri gusti su quelli della corte patriarcale ed in particolare della persona stessa del principe di turno (9). La metà del XIII secolo infatti segnò l'inizio di un prevalente affermarsi della cultura «latina» (provenzale, toscana, franco-veneta... e friulana) a scapito di quella «tedesca» che in Friuli aveva avuto il sopravvento per oltre tre secoli. Sintomi del mutato clima culturale e del nuovo ambito di influenza «romanza» sono:

1) il *sirventese* in franco-provenzale per la morte del patriarca Gregorio di Montelongo (+ 1269) contenuto da una delle fonti più prestigiose della musica trobadorica (Milano, Biblioteca Ambrosiana, *ms. LXXI Sup.*), tra i brani purtroppo non notati:

En chantant m'aven a retraire
Ma gran ira e ma greu dolor:
Mon chan ges com autre chantaire
Que chan de jois e d'amour.
S'eu chan de boca, de chor plor
C'a chantar m'es razos contraire.
Per que mos chanz a non chanplor
Que chanz n'om pot de plor estraire
[...]

(8) Cfr. G. FOLENA, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete,* in *Storia della cultura veneta.* I, *Dalle origini al Trecento,* Vicenza, N. Pozza 1976, pp. 514-516.

(9) Cfr. P. MAYER, *Complainte provençale et complainte latin sur la mort du patriarche d'Aquilée Grégoire de Montelongo,* in *Miscellanea Caiz-Canello,* Firenze 1886, pp. 235-236; G. B. CORGNALI, *Il sinventese in morte del patriarca Bertrando,* «Memorie storiche forogiuliesi» XL, 1952-1953, pp. 227-230; G. PRESSACCO, *Paolino d'Aquileia, il «Timoteo» della corte palatina di Carlo Magno,* in *Atti del Convegno internazionale di studio su Paolino d'Aquileia nel XII centenario dell'episcopato,* Udine, Agraf 1988, p. 204, n. 13.

2) gli fa da *pendant* l'altro lamento funebre quasi contemporaneo, il *chan plor* per la morte (1272) del nobile friulano Giovanni di Cucagna, che per fortuna un frammento pergamenaceo cividalese ci ha conservato con la notazione quadrata su tetragramma:

Quar nueg et jorn trist soi et esbahit
No sap chantar com se degra davers
De mieu senher lo pretz que mais falhit
[...].

Il secolo XIV

Il Trecento friulano vede comparire sul seggio patriarcale la significativa figura del dotto ed energico Bertrando di S. Geniés, il quale nel Sinodo adunato nel 1338 rivolge l'attenzione anche all'antica — e meglio sarebbe dire «atavica» — tradizione di canti, giochi, scherzi e balli sui sagrati delle chiese in occasione delle veglie e dei funerali. È noto che allora (e fino alla legislazione napoleonica) i cimiteri circondavano a mo' di corona le absidi delle chiese plebanali: non deve perciò destare sorpresa il fatto che le veglie e i funerali, adunando fedeli da tutte le filiali, divenissero occasioni opportune per incontri di significato non solo ecclesiastico e religioso, ma anche civico e profano. E ciò, unendo sacro e profano, morte e vita (è il tema tipicamente medievale della *danza macabra*) non poteva non offrire l'opportunità a giullari, giocolieri, suonatori ma specialmente a cantori e cantatrici (in particolare alle giá ricordate *preficae*) di saggiare i propri repertori e le proprie abilità, nonché di esibirsi per guadagnare qualche soldo. Ciò non esclude che, in vista, ci fosse per loro anche l'opportunità di partecipare a quei pranzi o refezioni o «magnative» funebri cui fin dall'antichità le tumulazioni davan rituale occasione. Come che sia, il canone 21 in proposito è esplicito acennando alla proibizione di tenere esequie e veglie funebri attorno o nelle chiese (salvo il caso di stranieri) ed alla scomunica per quanti avessero osato fare

cantos et ludos jocosos et choreas
maxime in porticibus ecclesie ([10]).

Ciò obbliga a riandare alle raffigurazioni di tipo funebre d'epoca romana cui sopra s'è fatto cenno e dunque al riemergere di non dismessi costumi rituali (pagani, paleocristiani..., egiziani o forse celtici e germanici?).

([10]) Cfr. *Sinodi aquileiesi,* a cura di G. MARCUZZI, Udine, Tip. del Patronato 1910, pp. 160-161. Che tale disposizione ottenesse limitati effetti, è dimostrato da analoga proibizione ripetuta negli stessi termini dal Sinodo indetto dal patriarca Giovanni Grimani nel 1565 (ibid., p. 412).

DRAMMI LITURGICI, DRAMMI SACRI, SACRE RAPPRESENTAZIONI

L'istinto a trasferire «fuori» della realtà quotidiana una rappresentazione simbolica della realtà a scopi conoscitivi, ludici, apotropaici, terapeutici e/o politici è antichissima: la funzione civile dell'«urbana» tragedia greca del periodo classico, che nel coro/orchestra trovava l'elemento cardine delle varie vicende mitologiche, scaduta con la commedia, il mimo e la pantomima a funzioni e forme più volgari e «rustiche», s'attirò l'ostilità e l'esclusione da parte della Chiesa cristiana nei secoli della tarda Antichità e dell'Alto Medioevo. Ma trattandosi appunto di un istinto, era inevitabile che trovasse il pertugio per riaffiorare proprio all'interno dell'*hortus* più sacro della vita cristiana: cioè nello spazio liturgico, che solo poteva riscattare e licitare screditate sedi e forme ludiche divenute scandalose e diaboliche.

Ecco dunque nascere e muovere i primi passi negli spazi più intimi della chiesa nei presbiteri e nelle solennità liturgiche appunto i fantasmi delle antiche forme rappresentative, «redente» da scopi edificanti e pedagogici: come nel rotolo illustrato, nel codice miniato e nelle pareti affrescate delle cattedrali medievali la *pictura* sostituisce per gli illeterati una *poiesis* indecifrabile, così nel coro, sul sagrato e nelle *plateae*, il dramma liturgico, il dramma sacro e le sacre rappresentazioni gradualmente «estraggono» dalla sua *couche* originaria e sacrale le riproposizioni sceniche della «historia salutis», che la liturgia aveva contratto e costretto in un complesso di simboli forse ormai troppo distanti ed inacessibili alle «nationes novae» estranee ad un linguaggio formalizzato da una pur secolare tradizione giudaico-cristiana e da una dotta tradizione nella «lingua» della cultura greca e latina.

Già dalle prime sintesi di De Coussemaker, De Bartholomeis e Young, fino alle più recenti analisi di Drumbl e, ad esempio, di Bernardi, Aquileia e le altre sedi del suo territorio patriarcale hanno attirato l'attenzione degli storici del teatro medievale: le antiche e ricche fonti manoscritte dei codici aquileiesi costituiscono infatti una delle testimonianze più cospicue del passaggio dalle forme drammatiche «in door» della liturgia, alle rappresentazioni sceniche «open», nelle vie e nelle piazze delle città. In effetti i centri del Patriarcato aquileiese segnano un punto di vantaggio sulle pur arcaiche testimonianze dei monasteri benedettini (Montecassino, S. Giustina,...) attestando il trasloco «secolare» di una prassi «regolare», in altri termini il trasferirsi al clero ed alle chiese cattedrali di forme nate tra i monaci nel chiostro e nelle chiese abbaziali. Che questa vicenda sia legata allo sviluppo degli spunti drammatici contenuti nella forma poetica e musicale liturgica del tropo/sequenza che in Paolino d'Aquileia trova uno dei suoi primi, se non il primo, autorevole autore e licitatore, fornisce una credibile spiegazione alla ricca tradizione aquileiese in proposito: essa va appunto dalla produzione innodica di Paolino al *cod. 234* della Biblioteca Arcivescovile di Udine, e dalla produzione drammatica di Pietro Capretto alle più recenti (e attuali) forme «miste» di sacre rappresentazioni popolari «di massa».

Un sommario elenco delle fonti può così strutturarsi:

VISITATIO SEPULCRI:

Udine, Biblioteca Arcivescovile, ms. 234
Oxford, Bodleian Library, ms. misc. lit. 202
Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. lit. 325
Oxford, Bodleian Library, ms. misc. lit. 346
Gorizia, Bibl. Sem. teol. centr., cod. B
Gorizia, Bibl. Sem. teol. centr., cod. I
Gorizia, Bibl. Sem. teol. centr., cod. K
Parigi, Bibl. Nat., ms. liturg. B 1688

ELEVATIO CRUCIS:

(Ordo secundum morem et consuetudinem Aquileiensis Ecclesiae, De Rubeis)
Oxford, Bodleian Library, ms. misc. lit. 202
Gorizia, Bibl. Sem. teol. centr., cod. B
Agenda Diocesis Aquilegensis, Venetiis 1495

DEPOSITIO CRUCIS ET ELEVATIO CRUCIS:

Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. liturg. 325

DEPOSITIO CRUCIS ET HOSTIAE:

Missale Aquileiense, Augustae 1494
Agenda Diocesis Aquilegensis, Venetiis 1495
Agenda Diocesis Sancte Ecclesie Aquilegiensis, Venetiis 1575

PLANCTUS MARIAE ET ALIORUM IN DIE PARASCEVEN:

Cividale, Mus. Arch. Naz., cod. CI

IN ANNUNCIATIONE BEATE MARIE VIRGINIS:
Cividale, Mus. Arch. Naz., cod. CII

IN RESURRECTIONE DOMINI:
Cividale, Mus. Arch. Naz., cod. CI

Il De Rubeis nella seconda delle sue *Dissertationes* riferisce eccellentemente quanto, da diversi manoscritti liturgici aquileiesi, ha raccolto sui «ludricos adsignatos ritus quosdam» che si svolgevano tra Natale e l'Epifania: si trattava di usi «simplices, pueriles, parumque serios» che consistevano nell'elezione degli *Episcopelli* da parte dei tre «ordini» ecclesiastici dei preti, dei diaconi e dei chierici. Essi li festeggiavano con canti, suoni, processioni... ed altro: ma tale prassi «carnevalesca» e temporaneamente sovvertitrice è ben nota anche altrove.

Ma alle fonti manoscritte, vanno aggiunte le testimonianze storico-letterarie tra le quali merita il primo posto la *Chronica* del canonico Giuliano di Cividale, la quale riferisce questi due dati:

1298 (maggio): *in die Pentecostes et in aliis duobus sequentibus diebus facta fuit representatio ludi Christi, videlicet passionis, resurrectionis, ascensionis, adventus Spiritus Sancti... et adventus Christi ad judicium, in curia domini patriarche Austrie Civitatis honorifice et laudabiliter per clerum civitatensem.*

1304 (15 maggio): *facta fuit per clerum sive per Capitulum civitatensem representatio, sive facte fuerunt representationes infrascripte: in primis de creatione primorum parentum, deinde de annunciatione beate virginis, de partu et aliis multis, et de passione et resurrectione, ascensione et adventu Spiritus Sancti et de Antichristo et aliis multis et demum de adventu Christi, judicium. Et predicta facta fuerunt solemniter in curia domini patriarche in festo Pentecostes cum aliis duobus sequentibus diebus, presente Ottobono reverendo patriarcha aquilegiensi... nobilibus et...*

Nella nostra prospettiva conta rilevare particolarmente la scadenza calendariale di ambedue le serie di rappresentazioni nel giorno della Pentecoste e dei due seguenti giorni di festa: è una conferma della privilegiata condizione di cui questa solennità godeva dunque non solo a livello popolare, ma anche presso la sede del massimo potere religioso, in linea con una tradizione che riteniamo antica e particolare. La compattazione di Pasqua e Pentecoste in una unica «cinquantina» (risultante da un 7×7) che raggiunge, con un *climax* crescente, il suo culmine «estatico ed estetico» nella celebrazione-ripresentazione della festa che solennizza e proclama pubblicamente l'aprirsi della ristretta cerchia dei dodici e dello stesso gruppo dei discepoli alla «cattolicità» di tutte le *nationes*, pare confermare un'originaria priorità «pneumatica» della verità pentecostale quale annuncio gioioso della salvezza universale, contenuta ermeticamente nell'articolo del Credo «aquileiese» *descendit ad inferna*. Tale verità trovava adeguata traduzione iconografica nel grandioso mosaico pavimentale della Basilica di Aquileia (con il *ciclo di Giona*), cui avrebbe fatto eco l'imponente affresco parietale dell'abside nella Chiesa Metropolitana di Udine (con un'impressionante *Discesa di Cristo agli inferi*).

Immaginare che alcuni dei *conductus* cividalesi in *cantus planus binatim* abbiano introdotto, accompagnato e concluso queste articolate «performances» paraliturgiche triduane, con i loro talvolta marcati *ritmi* processionali o marziali (si pensi alle possibili — e probabili — esecuzioni «modali» del *Submersus jacet Pharao* e del *Gaude, gaude/Plaude, plaude* per la festa di S. Nicola), confermerebbe una unitarietà «coreica» della celebrazione di un contenuto dottrinale particolarmente caro alla Chiesa di Aquileia.

Aquileia, Cividale, Trieste, Gemona, Udine, Pordenone, Spilimbergo ed anche altri più modesti centri della regione conobbero una varietà ed una frequenza davvero sorprendenti di queste animazioni «melodrammaturgiche»: e, oltre la *Passione di Cristo*, anche le *«Storie» di Abramo, di Isacco, di Giacobbe e di Giuseppe*; il *Ludus regis Herodis*, le varie *«Storie»* di Maria (la *Nuntiada*, il *Zogo de la Annuntiation* o *Zuc de Maria e de l'agnul*, il *Pianto de Nostra Dona*, segnalate particolarmente a Gemona a partire dal Trecento), la *Cena degli Apostoli*, ...

Ci sono giunti anche i nomi di un compositore (Giovanni Antonio Lombardini, parroco di Pozzuolo del Friuli: nel 1674 il suo *Trionfo della croce* fu rappresentato nel duomo di Palmanova) e di un autore-impresario, tale Pietro Antonio Steffenato, «soprannominato il dottore, che era l'inventore e direttore de' rappresentanti... nel numero tra huomini e putte, di trenta incirca», che nel 1714 intendevano «rappresentare quel mistero *Il sagrifizio di Isacco* doppo udita la Messa» in mezzo alla chiesa «con alabarde, bandiere e instromenti di sonare... tromba e violino». L'abate Giuseppe Bini in una lettera del 5 aprile 1762 comunicava al p. Daniele Concina, probabilmente condividendone l'acceso spirito anti-teatrale, come «già 50 anni si rappresentassero ancora a Gemona la *Passione, Sepultura* e *Resurrezione di Gesù Cristo*» e come una volta «si fosse dato il caso che s'incendiasse la machina rappresentante l'Inferno»: fuor dell'ironia dello «strano caso», mi pare possibile che tale «macchina» potesse esser stata messa in azione per la «discesa di Cristo agli inferi». Nella stessa lettera il dottissimo Bini dice d'aver avuto tra mano i copioni di tali rappresentazioni «che erano scritte in versi regolati in note musicali».

Anche il *sirventese* per la tragica morte di questo grande patriarca (1350), steso ormai in un italiano che risente del friulano arcaico, attesta di nuovo l'apparire del *coròt* funebre e contemporaneamente l'affiorare dell'influsso e del ruolo della cultura toscana o comunque «latina» *in loco:*

Al nome di Cristo e de Sancta Maria
Or m'ascholtate, tenz in cortesia,
Et lamento de la chasa d'Aquileja
duti quanti

D'una dolorosa pena congrua e plana
Del nobel Patriarcha ser Beltramo
De quel Segnore ch'a lu so sangue sparto
sul camino

Cantar ve vojo del Patriarcha fino
Che fazea honore al grant et al pizinino
La sua persona sempre zeva alegra
a quel Signore [...].

Sono di estremo interesse i cenni alla «cortesia» degli ascoltatori - destinatari ed alla «finezza» del personaggio celebrato; e non deve sfuggire il sapore tutto friulano del penultimo verso, con quell'espressione idiomatica «al grant e al pizinin», testimonianza o meglio «spia» d'un travaso di moduli cortesi romanzi nella società e, di riflesso, nella nascente lingua letteraria friulana.

All'ambiente della corte patriarcale di Bertrando e del suo successore Niccolò di Lussemburgo è stata attribuita la scelta che del francese antico fece il notaio e poeta bolognese Nicolò da Cásole per stendere, verso la metà del XIV secolo, i sedici canti del suo *Atile fragelus Dei.* Questo poema, che l'autore dice di aver composto dopo aver visitato il Friuli raccogliendone le più antiche tradizioni (egli accenna addirittura ad un Tommaso, segretario del patriarca Niceta!), presenta questa terra, e particolarmente il «castello» di Udine, in modo lusinghiero:

[...] Anchor est li chasteus et li mont tot in pis
Une riche ville hui li estoit stablis
Que Uden oit nom, bien poplea et garnis
De riche et noble gent et chevalier cortis [...].

Questi «cavalieri cortesi» di Udine esaltati dal Cásole non possono che essere spia d'una dipendenza dal repertorio di quei cantastorie o menestrelli che se ne andavano di paese in paese a raccontare simili fiabe «romanzesche». La leggenda di Attila infatti ha conosciuto una capillare diffusione in

tutta l'area patriarcale (friulana, istriana, veneta,...) per cui le affermazioni del da Casole sulle proprie peregrinazioni «documentarie»

[...]
In Friuli atrovoit tout l'instoire a loigne
[...]
In Friul me sui penez, in Istrie et in Chador
In la Marche et in Lomgbardie et in mant terres et bor
Por atrovcer li escript de Attile et le flor...
[...]

possono considerarsi fondamentalmente credibili. In effetti è considerevole anche la tradizione manoscritta della «leggenda» attilana, che, se non può risalire ad un Tommaso d'Aquileia del V secolo, può però allacciarsi a Sidonio Apollinare, a Cassiodoro, a Jordanes e a Paolo Diacono fino al Goffredo da Viterbo del secolo XII. La continuità della tradizione (che, come si vedrà, per il tramite dei librettisti Temistocle Solera e Francesco Maria Piave giungerà fino all'*Attila* di Giuseppe Verdi), conosce una fortuna letteraria anche in epoca rinascimentale ed oltre, con i nomi di Belmonte Cagnola, Giovanni Maria Barbieri e Ciro Spontone. Quest'ultimo in particolare nella sua opera *Il Savorgnano ovvero del guerriero novello* fa narrare al protagonista, il marchese friulano Germanico II Savorgnan, una interessante redazione famigliare (e dunque udinese) della leggenda attilana, con una significativa «variante» locale favorevole al feroce unno: secondo tale redazione «mentre Attila, dopo aver distrutto Aquileia andava verso Concordia, ebbe a ricevere nel suo campo alcuni giovani *villani joculatores* che eseguirono, dinnanzi al re, *salti e giochi di scherma* per averne guadagno. Il re visti questi giovani, li fece armare... e li fece esercitare continuamente, così che... poterono entrare nella sua guardia del corpo». Non sarà disutile ricordare che alcune tradizioni popolari attribuiscono ad un Uldino, scudiero di Attila, la fondazione stessa della città di Udine, di cui all'epoca i Savorgnan aspiravano ad essere i «signori».

Una delle tradizioni che Vidossi raccolse ancor viva in Istria dalla bocca di qualche *suonatore girovago,* legge poi la celebre *danza macabra* dipinta a fresco da Vincenzo da Castua nel 1474 sulla parete frontale interna della cappella cimiteriale di S. Maria delle Lastre a Beram presso Parenzo, quale raffigurazione della guerra contro un Attila addirittura satanico:

[...] piturai i scheletri de morto che combateva contro Atila. I dixe che un scheletro el sona la chitara e el mena per la man el papa, un altro el sona un corno, el bala e el tira via el re Epulo, che gera el primo re de l'Istria; un altro el struca la muier de Epulo' e do altri i tira via l'osto che gaveva imbriagà Epulo la note che 'l ga perso la bataglia coi Romani. Dunque Atila el xe arivà a la Ma-

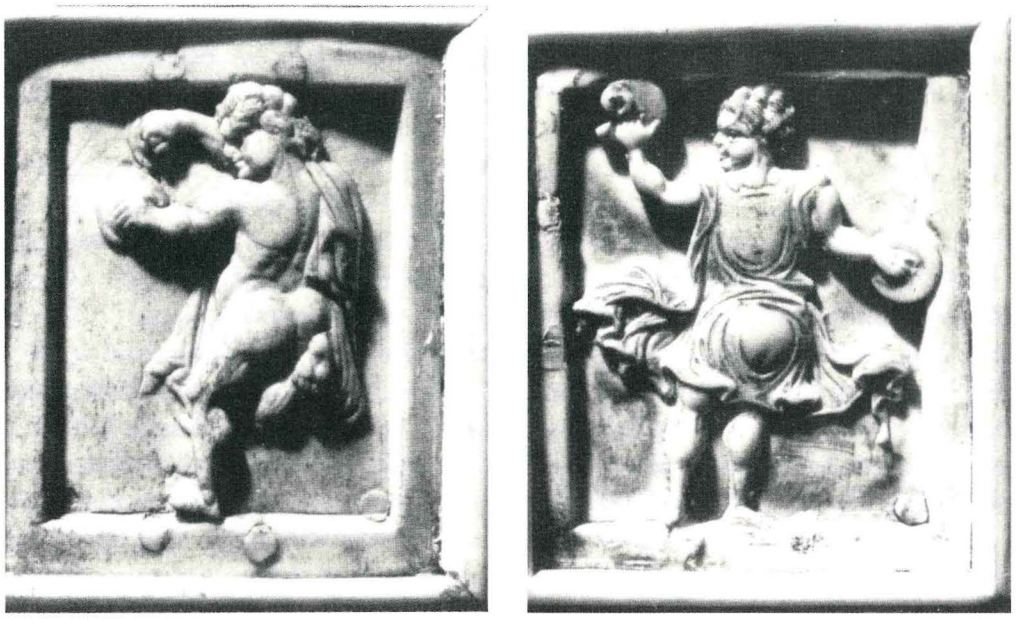
dona dei Campi vizin de Visinada, che i dise la ciesa più vecia dei nostri paesi. Là el ga riposà fra i cari de le armente e i muci de le sele de caval! Ma nè lu nè i su cani no i dormiva: duta la note i bateva dei feri e i strisinava cadene, cantando dele canzon che ogi no canta gnanca i Morlachi. Mi no savaria ripeter quel che i cantava, ma xe certo che i ciamava el diavolo: Papà Satàn! Papà Satàn? Za Atila gera su nono de sicuro [...].

Ben altra è l'immagine che di Attila danno il ricordato *Nibelungenlied,* che lo esalta come prode cavaliere, e i due canti del ricordato *Heldenbuch,* nei quali egli è celebrato per la sua «cortesia» (nel *Biterolf*): a queste tradizioni germaniche si collegano per naturale affinità le tradizioni magiare e finniche che considerano Attila come eroe nazionale e ne celebrano adeguatamente le gesta. Non sapremmo dire se tra quei *carmina* che anche i Longobardi intonavano per celebrare i propri eroi, fosse giunta qualche eco di tali tradizioni, dalle quali potrebbe provenire la strana «variante positiva» udinese- savorgnana. È certo comunque che la versione Solera-Piave-Verdi dell'*Attila* (1846), risente assai più di questa tradizione nordico-udinese che di quella istro-italiana, presentando un «nobile» Attila, a fronte del quale il generale romano Ezio fa una ben «vile» figura: è perciò affidata agli aquileiesi Foresto e Odabella la cruenta missione di salvare l'onore «patrio» d'un cadente impero.

Antonio de Cividal

La seconda metà del Trecento, se vede il progressivo affermarsi della cultura e della lingua toscana (effetto anche del diffondersi dell'opera del Petrarca), registra però il sopravvivere di quel filone di cultura «cortese» proveniente dalla Francia del Sud, di cui il patriarca Bertrando era stato il più alto esponente. Il primo musicista friulano di cui ci sia giunto il nome (poiché firmava le sue composizioni — anche quelle liturgiche, come attesta pure il *cod. LXXIX* di Cividale che riporta un suo *Gloria* a due voci — a riprova di una sua tutta nuova e già «umanistica» consapevolezza professionale) si formò in questa temperie e le sue opere profane superstiti possono anche leggersi come eccellente testimonianza di un'apertura dei locali ambienti intellettuali ecclesiastici e delle case signorili della nobiltà friulana ad un repertorio sacro e profano di livello internazionale: si tratta del dominicano cividalese Antonius de Civitate Austriae (ma talvolta egli si segna «de Cividal»), uno degli esponenti di maggior rilievo della tarda *Ars nova* italiana, che proprio sul finire del XIV e nei primi due decenni del XV secolo diede i suoi frutti più maturi con l'adozione delle più raffinate tecniche canore e notazionali francesi (complessità ritmiche delle notazioni, poliritmia, isoritmia, imitazione a canone, sincopi, hoqueti...).

Di lui importa qui sottolineare come la superstite produzione profana



Cividale, Museo Archeologico, eleganti immagini di danzatori/suonatori tratte da una capsella d'avorio di arte italo-bizantina (sec. XI-XII).

sia al completo costituita da brani musicali in qualche modo legati dalla «forma» stessa, oltre che al canto, anche alla danza. Esse sono infatti:

— una **ballata**
Io veggio per stasone: la sola parte che resta del testo della ballata è l'*incipit* che funge da titolo: aveva dunque destinazione non vocale e prevedeva un organico di tre strumenti;

— tre **rondeaux**
Merci, pour Dieu, merci;
Vous soyez tres bien venus: le due voci inferiori formano un *ostinato* con la ripetizione di una brevissima formula cadenzale;
Loingtemps j'ay mis mon ceur: tutt'e tre questi *rondeaux* sono forniti di testo completo per una sola delle parti che, dunque, era cantata con il sostegno di due strumenti;

— un **virelai**
Je suy si las venus: è fornito di testo completo per due delle parti, mentre la terza parte evidentemente resta affidata ad uno strumento.

— un **epitalamio**
Strenua quem duxit / Gaudeat et tanti subiens connubia: è a 4 parti, di cui le due superiori fornite di due diversi testi latini e procedenti per imitazio-

ne canonica stretta, mentre *tenor* e *contratenor* sono solo strumentali; quest'ultima parte procede con indipendenza nello stile della *caccia*. La composizione è in onore di Giorgio Ordelaffi signore di Forlì e della sposa sua Lucrezia.

Il fatto che un frate domenicano produca brani profani induce a ricordare come i frati «mendicanti», domenicani e francescani, fossero assai più sensibili dei «nobili» benedettini alle nuove forme musicali profane e «volgari», essendo essi nati con la città (del resto s'è visto come Francesco d'Assisi amasse assumere modi e toni da «giullare di Dio» parlando, cantando e suonando su testi in lingua «francesca», chiamando i suoi frati «i miei cavalieri della Tavola Rotonda» e riscattando così una figura già «interdetta» dalla gerarchia ecclesiastica e dai monaci benedettini), e fa riprendere le osservazioni già fatte sull'osmosi, sul travaso, sull'interscambio assai diffuso, ed anzi normale, tra sacro e profano in epoca non solo medioevale. Si può qui ripetere che la *danza macabra* effigiata nelle chiese esprimeva tale *rota* di morte/vita, sacro/profano ed aggiungere come il *lai* ed il *virelai,* forme tipicamente profane e strumentali, derivino «formalmente» dalla *sequenza,* un genere vocale liturgico che proprio nel territorio del Patriarcato aquileiese aveva conosciuto una precoce fioritura ed una diffusione notevole (e ciò perché fin dall'VIII secolo lo stesso patriarca di Aquileia Paolino si era autorevolmente collocato tra i primi cultori e «licitatori» di questa nuova e popolare forma di canto liturgico, o meglio religioso, «coonestandone» l'introduzione nell'impenetrabile contesto «monobiblico» della *liturgia eucaristica*, mentre gli «inni» ambrosiani erano già da secoli entrati quali parti essenziali nella recita e nel canto dell'*Ufficio Divino*: è interessante notare come Paolino abbia potuto far ciò quale antidoto ad un'uscita profana dell'istinto musicale dei suoi «clerici»).

Pieri dal Zocul

Se la figura di Antonio da Cividale fa da cerniera tra i secoli XIV e XV, analoga funzione svolge per i secoli XV e XVI la poliedrica personalità dell'umanista-musicista Piéri dal Zóchul, ovvero di Pietro Capretto o, come talvolta egli stesso umanisticamente si autodesigna, Petrus Haedus e Chryshaedus. Amico, allievo e collaboratore di Gherardo di Fiandra il musicista-tipografo che oltre a stampargli la versione volgare delle *Constitutioni de la Patria di Friuoli,* probabilmente lo erudì anche nella composizione musicale (lo chiama infatti «maestro mio»), essendo egli in fondo più musico che tipografo ed avendo ricoperto il ruolo di cantore e maestro di cappella nella Basilica di Aquileia, città in cui venne a morte nel 1499 e dove il figlio Giacomo continuò a guadagnarsi da vivere facendo il cantore ecclesiastico.

Come ormai è noto, il rinvenimento del «corpus» musicale del Capretto

rappresenta un'importante ripresa di voce dell'«insons» Quattrocento musicale italiano: esso infatti conta ben 13 composizioni *a lauda,* destinate ad esser cantate o separatamente nelle riunioni della *Fradaja de li Batudi de Pordenon* o all'interno di quelle rappresentazioni drammatiche di cui ci è giunta eco manoscritta. Lo stesso Capretto infatti è autore anche di due *sacre rappresentazioni: una Assunzione* cui ben s'acconcierebbero due delle laudi (e forse anche la versione volgare del *Te Deum,* con il quale era prassi concludere i *drammi liturgici* al termine del canto delle *lodi*) e la *Resurrezione.* Ciò induce a ritenere che questa «doppia» produzione potesse dunque avere un'unica destinazione: questo rientrerebbe in modo calzante nella pur discutibile ipotesi che vede nella *lauda* (particolarmente in quella «drammatica», cioè dialogata) la forma che precede e favorisce la nascita stessa del *dramma sacro* prima e della *sacra rappresentazione* poi (sul modello «greco» del rapporto genetico che lega la *tragedia* al *ditirambo* bacchico). Nel caso del Capretto gli elementi ci sono tutti: laudi, sacre rappresentazioni, confraternita dei Battuti, testi poetici musicati. E sappiamo che la *lauda* dal punto di vista formale è spesso un calco della profana *ballata,* se non «travestimento spirituale» del *canto carnascialesco.* Non va perciò qui mancato di sottolineare come anche questo episodio della storia musicale locale veda finalizzata la produzione musicale a scopi rappresentativi e funzionali, sullo sfondo della precoce diffusione in Friuli del fenomeno dei Disciplinati e/o Flagellanti, che, partito nel 1260 dalla Perugia di Ranieri Fasani, allo scadere della Seconda Età ed all'aprirsi dell'Età dello Spirito Santo secondo le indicazioni di Gioacchino da Fiore, nello stesso anno giunse ad Aquileia e a Cividale, prendendo *in loco* il nome di Battuti o Laudesi. La *lauda* del resto ha stretti legami anche con la *frottola* particolarmente nell'Italia settentrionale, ove questa forma poetico-musicale fa da *pendant* al *canto carnascialesco,* più diffuso nell'Italia centrale ed in particolare nella Firenze medicea.

Sebbene marcate da evidente amor di patria, non spiacciano qui le considerazioni che il pordenonese Federico Flora esponeva quasi un secolo fa, al comparire delle prime edizioni moderne delle *sacre rappresentazioni* del Capretto, desunte dal codice romano dalla *Fradaria* pordenonese, ad opera del Monaci e del de Bartholomeis:

«... (esse) si distinguano da tutte le altre drammatizzazioni fiorentine e umbre e dagli schemi degli antichi laudari per variazioni musicali per lo più di metro unico, per l'assenza dell'elemento recitativo, per la varietà di coppie, di terzine, di quartine e non di rado di sonetti, e per la dovizia dei canti che danno al dramma pordenonese una fisionomia propria originale, vicina al melodramma moderno...»

facendo leva su alcune delle rubriche che effettivamente indicano sistematicamente *(cantant sequentes versus... inquit et cantat versus sequentes...*

omnes decantant... plorat...) come la intonazione musicale dei testi avesse parte essenziale nella «messa in scena» e cennando anche alla possibile e probabile qualità «ciclica» delle due sacre rappresentazioni.

Leonardo Giustinian e Filippo da Lurano

Autori di *laudi* sono anche due personaggi di rilievo che ebbero rapporto con il Friuli risiedendovi per alcuni anni: il letterato Leonardo Giustinian (dall'attività letteraria del quale si fa oggi derivare la forma poetico-musicale detta appunto «giustiniana») che fu Luogotenente della Patria del Friuli nel 1442-43, intrattenendo intensi contatti con i dotti locali ed il musicista Filippo da Lurano, che per diversi anni esercitò la sua arte a Cividale prima e ad Aquileia poi, nella seconda decade del '500. Lurano pubblicò presso Petrucci due laudi *(Ne le tue braze, o Vergine Maria; Salve sacrata et gloriosa insegna)* togliendole proprio da un libro di laudi del Giustinian, apparso per le stampe vicentine di Leonardo da Basilea nel 1475. Ma Lurano è anche autore di un celebre «epitalamio» *(Quercus iuncta columna est)* per le nozze di Marc'Antonio Colonna con Lucrezia Della Rovere celebrate a Roma il 2 gennaio 1509: il musicista siglò la composizione con un motto che lo dichiara autore di testo e musica («Luranus numeros faciebat carmina faustos»), a sottolineare forse la sua competenza di metricologo, che unita a quella di musico ne fa una delle figure di maggior rilievo nell'umanistico tentativo di recuperare l'unità classica di poesia-musica-danza. Recentemente è stato sottolineato il ruolo di Filippo da Lurano quale antesignano di analoghi tentativi (si pensi al Celtis, a Hofhiamer, al Tritonio ed al Coclico nei paesi del Nord), ma specialmente, nella presente prospettiva, dell'attività «reservata et numerosa» della *Pléiade* di Ronsard e Du Bellay e dell'*Académie de Poésie et Musique* fondata nel 1570 a Parigi da Antoine de Baïf ed a cui fu interessato J.-Th. de Courville: da questi prodromi si svilupperà quel tipo di danza che segnerà più secoli di storia della musica non solo francese (e ad essa deve la propria stilizzazione e circolazione europea anche la *furlana*) e che ebbe nel *Ballet de la royne* (1581) del savoiardo Baldassarino di Belgioioso, la sua prima manifestazione «coreica».

Il nostro Lurano lasciò anche sulle pergamene *cod. LIX* di Cividale una traccia della sua acuta attenzione alle basi prosodiche e metriche della musica, apponendovi il motto-sigla

Luranus cantat Gryneus carmina lusit

che richiama una sua stretta collaborazione con il dotto poeta Marc'Antonio Grineo attivo quale insegnante nelle scuole di grammatica e di retorica a S. Daniele, Gemona e Cividale. Frutto della loro collaborazione è questo strano e interessante esperimento metrico-ritmico dal sapore insieme sacro e profano (trattandosi di un mottetto su testo relativo ad argomenti mitologici

— Apollo e le muse — che viene musicato e steso sul *tenor* sacro «Sancta Maria ora pro nobis»: un'anticipazione della celebre *Sonata* monteverdiana *supra Sancta Maria*). Diamo qui il testo della composizione, ricordando che il codice, davanti alla parte del *tenor,* riporta l'indicazione *Resolutio,* ad avvertire che le diverse «figure» (i cangianti «valori», diremmo oggi) di quella parte, vanno «incastrate» opportunamente a sostenere il vivace tessuto contrappuntistico delle altre tre parti, che s'inseguono in imitazioni strette ed assai vivaci. Eccone il testo:

Qui deus hic Phebus? Phebum quem turba sonantem
Hunc comitata colit turba novena deum
Quem celebrat Dirce aut quem nunc Aganippides
Unde nihil praeter lacrimas ex Elicona cadit
Quam libet accuset vel lugeat Hippocrene
Hoc mihi dum liceat numine posse frui.

Angelus hic mira laude superstes erit.

Filippo da Lurano, noto ad oggi specialmente quale fecondissimo autore di «frottole» assai diffuse per le stampe del Petrucci, è anche autore di due «canti carnescialeschi» *(Noi l'amazone siamo; De paesi oltremontani)* del libro IX delle edizioni del celebre stampatore di Fossombrone: la copiosa produzione prevalentemente profana (l' *Anima Christi* cividalese è l'unica sua composizione sacra finora nota) lo impone anche nel contesto di una storia della musica per danza.

All'ambiente della *lauda* (ma stavolta toscana) rimanda anche quella strana «villotta» *Gjesù cjamìn* proveniente originariamente dal centro Italia e depositatasi, al modo d'un fossile, nei recessi più remoti delle aspre vallate della Carnia e precisamente a Cercivento, ove è stata fortunatamente raccolta or non è molto ([11]): difficile rintracciare le occasioni, i tramiti ed i meriti di tale secolare trasmissione e le linee del percorso di arrivo. È precedente alle composizioni del Capretto o da lui influenzata? Analoghe le domande che si possono porre per il celebre *O stàimi aténz,* tradizionale e diffusissimo «noël» friulano già attestato, pare, da un dotto letterato quale Ermes di Colloredo: ma l'esordio obbliga a legarlo al repertorio di qualche «giullare» girovago, che con tale «attacco» intendeva richiamare l'attenzione dell'improvvisato o distratto uditorio della strada o della piazza.

Motivi formali inducono ad inserire qui un cenno anche alle due celebri *ballate* trecentesche (che meglio però si direbbero quattrocentesche) *Piruč mio doč inculurît* e *Biello dumblo di valôr,* che invece nel «congedo» (l'*envoi* trobadorico) richiamano ad analoghi repertori: i riferimenti al canto («Cjan-

([11]) Cfr. M. MACCHI, *La lauda quattrocentesca «Gjesù cjamìn» di Cercivento,* «Sot la Nape» XXXI, 1979, 1, pp. 15-26.

zunito va cun gjò...»; «...jo cjantarai al vuestri onôr») giustificano il pensarne un'esecuzione musicale, che l'elevato livello di elaborazione letteraria obbliga a ritenere di tipo cortese o signorile. Un cenno più ampio merita il contemporaneo «soneto furlan» *E là fóur dal nuestri cjamp...*: lo si farà appresso, a proposito del «ces fastu achi?» dantesco.

Più verso il Cinquecento ci portano invece le testimonianze friulane del *canto carnascialesco,* di una *frottola,* di un marziale *Landsknechtslied* («Wir zogen in das Feld ... Wir kamen vor Friaul») e diremmo anche dei *madrigali* e delle *canzoni* del *cod. Ottelio* della Biblioteca comunale di Udine, se questa produzione poetica non segnasse già un distacco dalla forma e dalla destinazione dei generi letterari più strettamente legati alla «canzone a ballo», che di diritto occupano qui l'attenzione maggiore. Gli stessi *incipit* di alcune di queste composizioni letterario-musicali (ci riferiamo a quelle del *cod. Vat. lat. 13711*) riportano ad una destinazione «coreica»:

Su su, mamui, alla gjostre;
Su su, dumblis, ai balcons;
Su su, donnis, a chest an,

il cui contesto «carnevalesco» obbliga a collegarle alle radici toscane (medicee!) del fenomeno. I numerosi ed insistenti cenni che questi canti contengono all'Ungheria ed agli ungheresi (oltre che, *pour cause,* ai fiorentini), invitano a ricordare, oltre che la nota ma tarda villotta *Biél vignìnt da l'Ongjarìe* (di origine recente e legata al fenomeno dell'emigrazione interna all'Impero Austro-Ungarico), anche e prima, la ben più datata *ongaresca* di Giorgio Mainerio del sec. XVI e, più indietro ancora, quel «canto *ongaro* detto, qui famoso tanto» che attribuisce addirittura al patriarca Bertoldo di Andechs del sec. XIV (o comunque alla sua «familia» di scribi e armigeri che si staziarono in «villa ongaresca», cioè nell'attuale *Borc san Lázar* di Udine) l'introduzione di «modi musicali» nuovi e «altri» nel Friuli medievale e in Cividale particolarmente (riferendosi il cenno al noto e «longevo» discanto *Submersus jacet Pharao,* tramandatoci da ben due fonti manoscritte notate del Museo Archeologico Nazionale di Cividale e di cui sopra s'è già parlato). Ecco la quartina della *Forogiulieide* di mons. Cancianis, che tramanda tale tradizionale attribuzione e che particolarmente qui ci interessa:

Bertoldo ongaro essendo, con ragione
s'ha a dire che sia introdotto allor quel canto
ongaro detto, qui famoso tanto
qual è: Sommerso giace Faraone ([12]).

([12]) Cfr. G. Vale, *Un uso liturgico aquileiese dimenticato e i Vespri di Pasqua a Cividale,* «Memorie storiche cividalesi» II, 1906, p. 27, che lo desume dalle cronache manoscritte dello Sturolo.

Questo contesto, o meglio questa corrente di antichi, intensi e duraturi scambi e di reciproci influssi, non può che meglio giovare alla comprensione del fatto che due dei canti/balli più tradizionali del Friuli (tanto da essere ritenuti «quasi» nazionali) e cioè la *stajare* e la *sclave* (un altro è la *stiche*, forse resiana) indirizzano, già con i loro etimi, a cercarne l'origine verso le contermini regioni che con il territorio friulano ebbero rapporti ben prima che la nascita dello Stato italiano rendesse «ardue» quelle catene montuose, cioé le Alpi Carniche, che hanno dato spazio e nome agli insediamenti dei Galli-Carni e cioè Carnia, Carinzia, Carniola. Ma Karnant si chiama anche la «sacra fonte» ricordata dal pio eremita Trevrizent (che ivi soggiorna pregando) nel *Parsifal,* contiguamente ad Aquileia, Cilli, Rohiz e Haidin e cioè a quelle terre «patriarcali» ove il pio eremita già giostrò vittoriosamente. Eccone il testo: «Quella volta che passai per cercare avventura sotto il Rohiz m'uscì incontro a tenzone valorosa gente venedica... e da Aquileia, traverso il Friuli venni fino a Cilli. Ahi, ahi e ancora ahi, ché allora io vidi tuo padre... Lasciata Cilli cavalcai verso il Rohiz dove battagliai per tre lunedì consecutivi. Quando mi parve d'avervi combattuto abbastanza, al più presto me ne venni a cavallo nell'ampia Gaudine [=Haidin, in Stiria] da cui ebbe suo nome il tuo avo Gaudin». È questo il contesto geografico, storico e culturale in cui comprendere il lungo evolversi ed il vario intrecciarsi della musica e della danza cortese-signorile-borghese e del canto/ballo popolare in Friuli ([13]).

A proposito cade qui il richiamo all'emblematico fatto, solo apparentemente scontato, che uno dei balli attualmente ritenuto più etnicamente segnato di calda «ibericità», il *flamenco,* esiga etimologicamente di essere giustificato con quella poco caliente «capilla flamenca» (cappella fiamminga) di cui nella seconda metà del XVI secolo vollero contornarsi il grande Carlo V e Filippo II di Spagna per emulare (e superare) il massiccio imbarco che di musici e cantori delle Fiandre avevan fatto le corti papale ed italiane. Analoghi discorsi possono farsi per le «villanelle napolitane» o «alla napolitana» e semplicemente «napolitane», per la «siciliana», la «pavana», la «bergamasca» e, *pour cause,* per la «furlana», che tutta la letteratura corrente assume, troppo frettolosamente ma non del tutto impropriamente, come danza tipica della Venezia rinascimentale e barocca. È solo per richiamo terminologico che nominiamo qui la prima composizione del genere che ha per oggetto e per *incipit*-titolo *Na bella villanella d'Aquileia:* e si tratta proprio di una delle composizioni vocali comprese ne *Il primo libro de le napolitane a quattro voci* di Giovanni Leonardo Primavera da Barletta, (Venezia, G. Scotto 1569). Esse sono dedicate appropriatamente all'«aquileiese» conte Guido della Torre, designato quale «signore et padrone mio osservandissimo» dal musicista,

([13]) In questo senso è utile vedere I. TRINKO, *A proposito del canto popolare,* «Ce fastu?», VIII, 1932, pp. 115-118, che tratta dottamente dei rapporti musicali del Friuli con la Slovenia.

che nella lettera di dedica dice di voler così «mostrare la devotione della mia servitù verso di Vostra Signoria Illustre» ([14]). Caso ben sintomatico (né dico strano, o raro) che un pugliese figuri quale primo «laudator» delle grazie friulane per il tramite di una *napolitana*! Ma tant'è! Ed una ragione v'è! Né delle meno interessanti e profonde.

Partendo da questo omaggio «pugliese» alle bellezze muliebri «aquileiesi», bisognerà ricordare almeno alcuni dei musicisti pugliesi attivi nel territorio patriarcale a quell'epoca. Innanzitutto quel Marino da Bitonto che nella prima metà del '400 era attivo nella cappella di Cividale del Friuli ([15]); ma anche un fra' Marco di Puglia, organista nei primi anni del XV secolo tra Gemona e Venzone ([16]); e pure tale pre Antonio Cutignola, in organico ad Aquileia all'inizio del XVI secolo ([17]); ma specialmente, a motivo delle numerose sue opere a stampa dedicate ad esponenti di rilievo della nobiltà locale (anche goriziana e carniolina), quel celebre cieco e virtuoso del liuto, che fu Jacopo Gorzanis ([18]). Originario della Puglia se ne venne a Trieste ove ebbe modo di guadagnarsi la stima generale ed il favore munifico di alcuni nobili locali che provvidero ad assumersi gli oneri della stampa delle sue intavolature liutistiche. Un confronto comparativo tra il suo repertorio a stampa e quelli di Ferruzzi, Mainerio e Facoli, permetterebbe di constatare alcune interessanti convergenze.

Ma i rapporti del territorio alto-adriatico con le Puglie e più in generale con tutto l'invaso adriatico, come s'è già accennato, è ben più antico e profondo, interessando la natura emporiale e marittima delle fortune dell'antica Aquileia (e di Grado e Venezia). Senza volere qui andare ancor più indietro, verso le comuni mitiche memorie del culto di Diomede alle fonti del Timavo ([19]) di cui parla Strabone..., sarà sufficiente fermarsi all'epoca dell'evangelizzazione cristiana. Se ad Aquileia s'è formata la *legenda* dell'evangelizza-

([14]) Su questo musicista si può vedere F. LUISI, *La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica profane in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino, Eri 1977, pp. 570-574, che fa cenno anche ai sette libri di *Canzoni alla napolitana* di Giovanni Ferretti, musicista pure attivo in Friuli in quel periodo.

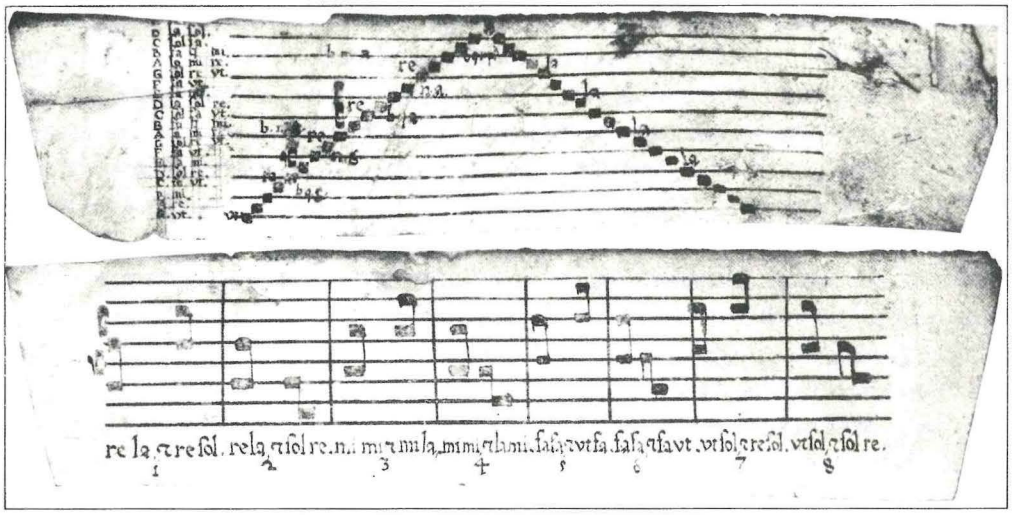
([15]) G. MARIONI, *La cappella musicale del Duomo di Cividale*, I, «Memorie storiche forogiuliesi» XLI, 1955, pp. 117-118.

([16]) G. PRESSACCO, *La canzonetta furlana*, cit., p. 79.

([17]) Cfr. G. VALE, *Vita musicale nella Chiesa metropolitana di Aquileia (343-1751)*, «Note d'archivio per la storia musicale» III-IV, 1932, p. 6.

([18]) La letteratura su questo musico è ormai ampia ed anche l'edizione moderna delle sue intavolature liutistiche è quasi completa: si veda comunque almeno l'ed. moderna di J. GORZANIS, *Libro de intabulatura di liuto (1567)*, a cura di B. TONAZZI, Milano, Suvini-Zerboni 1975, con completa e aggiornata bibliografia (pp. 45-50).

([19]) Cfr. ad esempio C. CORBATO, *L'arco del Timavo negli scrittori classici*, «Antichità Altoadriatiche» X, 1976, pp. 14-20; BRACCESI, *La leggenda di Antenore da Troia a Padova*, Padova 1984, pp. 97-122; G. CUSCITO, *Il «lacus Timavi» dall'antichità al Medioevo*, in *Il Timavo*, Trieste, Ed. Fachin 1989, pp. 61-127.



Udine, Biblioteca Comunale, ms. 1424 (frammenti pergamenacei): *schemi didattici per il calcolo e l'intonazione degli intervalli musicali.*

zione marciana, è necessario ricordare che l'evangelista Marco compare, accanto all'apostolo Pietro (e talvolta assieme ad Andrea) anche nella più antica tradizione orale delle Puglie, quale collaboratore del primo degli apostoli nella evangelizzazione di quelle terre ([20]). Ora è proprio in questa comune tradizione marciana (e petrina) che si possono trovare le ragioni di alcune affinità cultuali e musicali, di cui è qui pertinente far cenno. Ed oltre i *tituli* di S. Marco e di S. Pietro (talora in Puglia strettamente uniti da topografia e toponomastica: vedi i contigui S. Pietro Vernotico e Cellino S. Marco, tra i quali fa da collegamento una *lama/pozzo* carica di antiche e suggestive leggende), sarà utile ricordare quelle comuni motivazioni oro- e idrografiche

([20]) Tali tradizioni o leggende popolari, già raccolte in S. LA SORSA, *Leggende di Puglia,* Bari 1958, pp. 65-87, sono criticamente discusse e vagliate da G. D'ANGELA, *La «tradizione petrina» in Puglia,* Bari, Adriatica Ed., s.a. (ma 1976), che, pur accettando le ormai «correnti» demitizzazioni di F. LANZONI, *Le diocesi d'Italia dalle origini al principio del secolo VII (an. 604),* I, Faenza 1927 (Studi e testi, 35), pp. 275-317, riconosce che esse «necessitano di un aggiornamento alla luce dei nuovi studi e delle recenti scoperte archeologiche, e di precisazioni, perché non poche sono le sviste in cui l'autore incorse, spiegabili se si tiene conto dell'ingente mole di fonti consultate». In tale aggiornamento sarà opportuno tener conto anche della frequenza e della tipologia dei *tituli* di S. Giacomo, S. Marco e S. Pietro (ma anche di S. Angelo/S. Michele e di S. Margherita) in tutto l'invaso Adriatico, non esclusa la Calabria occidentale: in particolare però si dovrà rilevarne la diffusione sulle coste e nell'interno dell'Abbruzzo (ove, tra l'altro, nella basilica di Collemaggio dell'Aquila c'è un interessante affresco relativo alla «profetessa-cimbalistria» Maria sorella di Mosè, mentre riceve i doni del popolo ebraico) e delle Marche (in specie nella Valle dell'*Aso,* con la notevole concentrazione di tali *tituli* attorno al Colle S. Marco ed alle sue «umide» grotte).

che trovano nel caratteristico fenomeno del *carsismo,* una spinta *naturale* a considerare come sacre (e per il movimento giudaico-cristiano, punti privilegiati di insediamento o esaugurazione) le *fonti d'acqua sorgiva* e le grotte o caverne con acque «stillanti» e/o defluenti. Il fatto che sia in Friuli che nelle Puglie si riscontri la presenza del topo- e/o patronimico *Macôr(ano)* e dell'agio- e/o patronimico *Santo(a) Sabato(a)* (a nostro avviso ambedue legati all'articolo del Simbolo Apostolico — e particolarmente alla sua redazione aquileiese attestata e difesa da Rufino — che «santifica» ciò che Gesù fece nel giorno (già santo) del Sabato ebraico: *descendit ad inferna*) non ci pare casuale, confluendo tali «elementi di base» a spiegare una comune (originaria e rimossa) ([21]) tendenza a fare (o conservare) della *danza estatica,* un «lecito» ed anzi privilegiato elemento del culto e dunque a fornire un naturale sbocco ed una «buona uscita» — nelle «pertinenze» dello spazio e del tempo sacro — all'arcaico (o meglio archetipico) istinto ad onorare la divinità (ed anzi a sforzarsi di avvicinarsi ad essa) ([22]) non solo con l'affinamento dello spirito, ma anche con il coinvolgimento e l'«elevazione» del corpo.

È chiaro che questo cenno scheletrico ed inusuale può apparire a prima vista in parte incredibile (costituendo più che il risultato, la faticosa premessa di una ricerca, e non dando sufficiente e ordinata relazione del suo lungo incubarsi e del suo lento svolgersi), ma ci pare che non ci siano altre strade percorribili per giustificare la insistita comparazione che la *furlana* ha da sempre trovato con la *tarantella.* Questa danza tipica e originaria della Puglia, com'è noto, deriverebbe dalla irrefrenabile «(s)mania» di danzare per liberarsi dal veleno inoculato dal «millantato» morso della tarantola: suo luogo deputato di sfogo e di guarigione era originariamente la chiesa *matrice* di S. Pietro di Galatina (nel cuore del Salento) che solo tardivamente e con scopi di deviazione-estirpamento fu sostituita con la cappella eretta e dedicata al santo «antagonista» e sloggiato nella dirimpettaia chiesa, intitolata appunto a S. Paolo.

La danza (o meglio lo scomposto agitarsi, l'irrequietezza motoria, l'agitazione convulsa che, accompagnandosi al rantolo, al grido, alle urla e al canto d'una «specifica» melodia, può comprendere anche le danze «diuturne» — si parla perfino di 3-15 giorni di «tarantismo» — che tolgono l'attarantata dallo stato di catalessi o di depressione che la immobilizza a letto)

([21]) Sul fenomeno del tarantismo come *rimorso,* cioè quale riemergere d'un antico (arcaico, archetipico? comunque *originario*) diritto-dovere del ballo terapeutico e dell'agitazione cultuale (riteniamo che analogo *rimorso* sottenda anche il fenomeno dei *spirtâz*) è d'obbligo il rinvio al cap. XIII (*De virtute musicae... medica et sanatrice*) del *Syntagma musicum,* I, di M. PRAETORIUS (Wittenberg 1614/1615) ed evidentemente al fondamentale lavoro di E. DE MARTINO, *La terra del rimorso,* Milano, Mondadori 1961.

([22]) Su questo primitivo e perdurante rapporto tra ballo/danza e fenomeni variamente estatici e/o entusiastici, cfr. il pregevole G. ROUGET, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione,* Torino, Einaudi 1986 (Paris, Gallimard 1980).

per raggiungere il suo *effetto terapeutico* deve sciogliersi *attorno ad un'acqua:* ed originariamente si trattava in effetti d'una *fonte risorgiva*, poi divenuta un *pozzo,* indi semplicemente una grossa tinozza o un ampio bacile (e questo è il senso del pozzo — ora murato per un'ordinanza della locale amministrazione comunale del 1959, sollecitata dal locale «terapeuta» condotto! — che si trovava nella cappella di S. Paolo). Questa tipologia di danza attorno ad una fonte d'acqua viva da parte d'una donna (raramente un uomo) che balla accompagnata dalla percussione d'un *tamburello* ad un ritmo vivacissimo nella figurazione ritmica di 6/8, richiama alcuni elementi comuni alla danza della *furlana,* sia in quelle che si vedranno essere le sue origini «terapeutiche» ([23]), sia nelle sue ultime testimonianze «veneziane» (*fourlane venetienne ou barcariuole* dice il titolo d'una danza di G.A. Gallini del 1770 ca.). Sulle caratteristiche coregrafiche della *furlana veneziana* assai prossime a quelle della *tarantella pugliese* sono molto eloquenti le espressioni del Molmenti che si riportano nell'Appendice I ([24]). Nè van trascurate le significative analogie che verso la metà dell'Ottocento già Ippolito Nievo rilevava tra i balli friulani e quelli pugliesi (per il tramite del suo «loquace» avo Carlino Altoviti, sul finire del XVIII secolo, in quel di Andria nelle Puglie): «Morti o non morti il domani, quella sera si ballò di lena, sicché molte volte mi tornò in mente il mio buon Friuli e quelle famose sagre di San Paolo, di Cordovado, di Rivignano, ove *si balla tanto da perderne i sentimenti e le scarpe.* Anche i napoletani e i pugliesi saltano la loro parte...» ([25]). E non sfugga il valore di questa testimonianza «estatica» di fonte garibaldina!

([23]) Nell'*excursus* III si esporranno più dettagliatamente le pratiche danzanti «estasianti» della setta «marciana» dei Terapeuti e delle Terapeutridi di Alessandria d'Egitto.

([24]) Per ora basti riportare alcune acute osservazioni di Bindo Chiurlo sulla tradizionale convinzione dei friulani di un'origine «protocristiana» e sacrale della loro danza: «...in Friuli se si comprese sempre assai poco la poesia, si è appassionati, data la freddezza dell'indole paesana, per la musica (...) le feste da *ballo, la passione,* dicono i maligni, *più radicata dei friulani che la facevano derivare da S. Ermacora,* o almeno dal beato Bertrando (...) si davano a spese pubbliche sotto la loggia, nella Sala Aiace riscaldata da una vecchia nappa, se ne facevano senza numero di private nel centro della città e nei borghi; e si ballavano al suon delle *tíntine,* i vecchi balli saltati nostrali... Casanova in casa d'Ismail Pascià la ballò fino a sentirsi mancare di stanchezza per l'estrema rapidità dei suoi giri, che meglio s'attagliavano ai saldi garretti e alle sode carni friulane» (*Carlo Goldoni e il Friuli nel Settecento,* «Forum Julii» I, 1910, pp. 111; 142). Si vedrà come il riferimento sacrale ad Ermacora, sia presente anche nell'«intermezzo friulano» del XVI secolo con l'espressione «faa san Ramachoor», citata in adeguato contesto.

([25]) *Le memorie di un ottuagenario,* cap. XVII. Il fatto che Carlino avesse appreso a «pestare la spinetta» a Padova durante gli studi universitari dal contubernale trevigiano Amilcare Dossi e che si fosse «ridotto» in vecchiaia a fare l'organista e l'organaro/accordatore nel Basso Friuli, offre al Nievo le opportunità frequenti di esibire le proprie «competenze» musicali, anche a proposito della *furlana* (v. ad es. la fine del cap. VII): autore di un «melodramma in 3 atti» che ha per protagonista *Consuelo* «donzella del popolo» (ne stese o comunque ce n'è giunto solo il I Atto che tra i protagonisti ha il «celebre maestro» Porpora, vecchio e famoso; la scena è in Venezia nel 1720), pare si dilettasse anche nella composizione musicale.

UN ITINERARIO AQUILEIESE DEL TARDO QUATTROCENTO

Inseriamo qui, a mo' di *excursus*, un florilegio delle annotazioni «musicologiche» che il cancelliere patriarcale di Aquileia, Paolo Santonino, inserì *en passant* nel saporoso diario che «farcì» durante la visita pastorale che negli anni 1485-1487 il vescovo di Caorle Pietro Carlo, nella sua qualità di *governatore* «in pontificalibus» del Patriarcato, per incarico del *vicario* Buzio de Palmulis, fece alle istituzioni ed ai luoghi ecclesiastici del territorio giurisdizionalmente soggetto all'autorità del patriarca di Aquileia, il cardinale Marco Barbo. L'interesse del diario al nostro scopo è notevole, testimoniando, oltre l'attività musicale di tipo liturgico, una contigua e parallela attività musicale profana, di tipo prevalentemente «conviviale»: si tratta di quella che s'è convenuto definire «musica da tavola» o *Tafelmusik*, che coinvolge spesso, oltre che i «servili» musici, anche i «nobili e reverendi» convitati. La «tradizionale» partecipazione della nobiltà o del clero a tali forme coreiche, divenne ancor più «lecita» dopo che la danza fu riconosciuta, sulla base di testi aristotelici (in particolare del libro dell'*Etica*, ma anche della *Fisica*), platonici e neo-platonici (in specie del Ficino del *De Triplici Vita*), *scientia* autonoma ed «elevante»: ciò era avvenuto appunto lungo il XV secolo con i trattati di Domenico da Piacenza, del Cornazano e di Guglielmo Ebreo da Pesaro. Questa nobilitazione dell'arte coreica (ri)accentuò la distinzione non sempre chiara e rispettata tra ballo popolare(sco) e danza signorile (ma, per ironia, quasi esclusivamente «bassa», cioè non saltata-esaltata, né saltante-esaltante) (1).

(1) Per questa problematica della nobilitazione/licitazione del ballo/danza, cfr. D. CASTELLI, *Il mito aristotelico e la «licita scientia». Guglielmo Ebreo e la speculazione nel XV secolo*, in *Mesura et Arte del danzare*, Pesaro, Pucelle ed., s.a., pp. 35-57. Per l'opera di riesumazione umanistica delle teorie classiche su musica, canto, suono e danza, cfr. ad es. D.P. WALKER, *Le chant orphique de Marsile Ficin*, in *Musique et poésie au XVIe siècle*, Paris, Ed. du CNRS 1954, pp. 17-33. Una più ampia rassegna del tema licitazione/nobilitazione della danza, dall'antichità classica fino all'influente *Cortegiano* del Castiglione, si può trovare in M.T. BINDELLA, *Sir Thomas Elyot e la danza: «Cortigiania» e «Meditation of Vertue»*, in *Miscellanea*, I, a cura di M. CORTELAZZO, Udine, Arti Grafiche Friulane 1971, pp. 67-82. Ma sulla prassi e la «licitazione» delle «danses cléricales» fin dentro il XVIII sec., cfr. M. LOUIS, *Le folklore et la danse*, Paris 1963, pp. 73-124 (anche per la «danza di processione»), che riassume le fondamentali ricerche dei Margit Sahlin sulla *carola medievale* (e su «la C(r)azzole» a Sens nel XVI sec. attorno al pozzo del chiostro capitolare).

L'edizione del diario che qui si utilizza, evidentemente è quella curata da G. VALE, *Itinerario di Paolo Santonino in Carintia, Stiria e Carniola negli anni 1485-1487 (Codice vaticano latino 3795)*, Città del Vaticano, Biblioteca Ap. Vat. 1953 (Studi e testi, 103), pp. 107 (Ci dispensiamo dal rinvio alle singole pagine dell'edizione di Vale, poichè, *ad indicem*, sarà facile rintracciarle seguendo il nome dei luoghi).

Ecco comunque quelle sezioni della cronaca-diario del Santonino che più interessano il nostro assunto:

Nulibi in tot dedicationibus ecclesiarum et altarium per Reverendissimum Pontificem nostrum celebratis chorea ducta est, sed tantum singulari devotione ab omnibus divine rei vacatum. Nulibi rixa aut controversia aliqua commissa est, aut minimum scandalum emersit. Erubescant igitur foroiulienses rustici qui a gentibus barbaris modestia et religione superantur.

1) I balli venivano organizzati in occasione delle *feste della dedicazione* sia delle chiese (in Friuli ora tali feste sono comunemente note come *sagre*) (2) che degli altari dedicati a qualche santo particolarmente venerato dal popolo cui era stato tolto un precedente luogo di culto autonomo (3). Si badi come non si tratti tanto né propriamente della festa del santo patrono, che pur sarà stato celebrato con qualche forma di solennità, ma della *festa della chiesa quale «matrice»* che ospita il battistero e raccoglie la comunità: ciò significa che quei balli eran legati più al luogo o all'edificio sacro che alla figura del santo titolare in esso venerato.

2) Il Santonino allinea qui disinvoltamente *chorea, rixa, controversia, scandalum:* ma è evidente che il primo posto è concesso al ballo come modo popolare di celebrare o solennizzare tale festa religiosa, mentre pare che l'assenza degli altri tre elementi di turbativa dipenda

(2) Non è escluso che i *balli sul sagrato* delle chiese — cui in Friuli si attribuì un'origine sacrale o ecclesiastica, facendone risalire l'istituzione a S. Ermacora e dunque alle origini prime del cristianesimo locale o al Beato Bertando patriarca di Aquileia nella prima metà del XIV secolo — siano un'eredità di precedenti riti e culti pagani che l'«esaugurazione» cristiana del *titulus* non ha soppresso, ma solamente nobilitato, indirizzandola ad altro e santo eponimo.

(3) Spesso gli altari laterali o le cappelle interne alle chiese principali (episcopali, abbaziali, collegiate o plebanali) venivano dedicati al «recupero» di antichi santi titolari o patroni, precedentemente venerati in qualche oratorio, in qualche piccola cappella campestre o rionale o addirittura in semplici «maine» o «ancone» (!) lungo le strade presso fonti, fiumi; vedi il caso del Prometeo divenuto *S. Antonio «del fuoco»;* del Sabato (ebraico, giudaico-cristiano o del Sabato Santo) celebrato poi come *Sante Sabide;* o del classico Ercole «delle colonne» divenuto spesso *S. Michele,* posto a custodia dei confini (e particolarmente dei confini con l'al di là, presso caverne, orridi, sorgive, olle..., luoghi tutti di cui si immagina un «fondo» aperto verso il mondo «altro»): cfr. ad esempio A. DEL COL - P. GOI, *Il fuoco di S. Antonio: una proposta di lettura,* in *Religiosità popolare in Friuli,* Pordenone, Ed. Concordia 7 1980, pp. 63-74; G. BIASUTTI, *Fermenti dalla base popolare nel Cristianesimo aquileiese dei primi otto secoli,* ibid., pp. 13-29, con mappa dei 18 *tituli* giudaico-cristiani di *Sante Sabide* alla t. III (di questo saggio è necessario sottolineare anche quanto questo illustre e «snobbato» studioso, annota con un misto d'amarezza e di ironia sulla tardiva e «ardita metodologia» con cui le sue ipotesi sono state «integrate», alla n. 4 di p. 29). Si trattava talvolta forse di edifici cultuali pre-cristiani (il termine friulano *ancone/statue,* forse rinvia alle pagane *hermae* di erezione spontanea) cui ad un certo punto fu sostituito un luogo di culto diverso o ufficiale o più ampio, ma con *titulus* nuovo, generalmente deciso dal clero.

dalla mancata «conduzione» di quel primo. Ciò trova conferma nei frequenti contrasti cui l'organizzazione e lo svolgimento delle feste da ballo dava occasione (per motivi di interesse, di danaro, di gelosia...) ([4]), rappresentando l'unica possibilità di vivace incontro collettivo in una società che non conosceva altrettali occasioni calendariali per festività «civili».

3) Santonino, sottolineando il carattere «eccessivo» o «trasgressivo» e «poco religioso» di questo tipo di solennizzazione «popolare» delle *feste della dedicazione*, rampogna i «rustici» friulani, invitandoli almeno ad arrossire al confronto per loro negativo con dei barbari (qui, credo benignamente, così qualificati nel senso di «non latini») che pur non esita, per altri aspetti, a bollare come «rudes et inexercitati»: è dunque da ritenere che il ballo godesse di una diffusione davvero capillare *nelle campagne* friulane e che i contadini vi partecipassero con tanta foga e passionalità, da farne nascere inconvenienti non da poco ([5]).

4) Non meno interessante la lunga nota «personale» che Santonino riserva alle insistenti «tentazioni»

([4]) Vien qui a proposito anche quanto ha raccolto G. PERUSINI, *Le condizioni di vita nelle Prealpi cividalesi nel Cinquecento,* «Memorie storiche forogiuliesi» XXXIX, 1943-1951, p. 90 a proposito di una lite avvenuta nel 1570 a Raschiacco tra Giovanni Bertossi di Faedis e Antonio G(i)aiotti di Colloredo «super platea ubi fiebat *tripudium*... occasione trium becionum petitorum per ipsum Ioanne(m) a dicto Gaiotto pro eius rata *chorea(rum)* quas insimul duxerant»; ivi sono segnalati anche i balli *(tripudia)* tenuti il 26 gennaio 1575 ed il giorno di San Giovanni Battista «hora vesperorum... in bayartio Colai a Monaco» in Campeglio; e quelli organizzati il giorno di S. Lorenzo d'agosto «parum post prandium ante canipam ecclesie Sancti Laurenti supra villa Vallis» nel 1545. Perusini segnala anche un proclama che vieta la *festa da ballo* che si doveva tenere a Costa di Campeglio *il giorno di S. Ermacora.* Lo stesso Perusini ha in seguito pubblicato (a corredo dell'articolo *Il costume popolare udinese dal secolo XIV al secolo XIX,* ibid., pp. 59-126, fot. 9.10.11) i particolari di due incisioni dell'udinese Francesco (del) Pedro, che ritraggono un «cantastorie» mentre intrattiene un gruppetto di persone in piazza S. Giacomo a Udine, con la narrazione o il canto di «storie» che un «tabellone» da lui indicato evidentemente illustra, mentre poco discosto un ciarlatano fa «ballare l'orso»; un'altra incisione ritrae alcuni giocolieri che in piazza Contarena offrono uno spettacolo con animali: ambedue le incisioni risalgono al XVIII secolo e testimoniano il persistere fino a tempi assai recenti, di forme di intrattenimento d'origine assai antica.

([5]) Mons. Vale, a riprova della giustezza del rilievo di Santonino, riporta le deposizioni dei testi a carico in un processo svoltosi negli anni 1495-1496 davanti al vicario patriarcale Girolamo de Zendatis contro *due ballerini incalliti,* tali Francesco e Jacoba, che non lasciavan passare nemmeno una di queste feste senza «tripudiare et coreizare»: battevano tutti i «breârs» del Basso Friuli, essendosi fatti notare a S. Maria la Longa, Ontagnano, Cjasottis, Bicinicco, Cucana, Sottoselva (per S. Lorenzo) e Jalmicco... a significare, oltre che una passione individuale, un costume diffuso e generale. È qui forse utile riportare quanto sulla possibile reciproca vicarietà danza/vino, inebriarsi/ubriacarsi nell'ambito d'influsso dello stesso Dioniso/Bacco, dice G. ROUGET, *Musica e trance,* Torino, Einaudi 1986, p. 255: «Dal punto di vista della storia delle religioni, l'ebrezza dovuta al vino non è altro che un aspetto anedottico e, in sostanza, abbastanza nuovo dell'ebbrezza, molto più antica e universale, causata dalla *trance* (coreica)». Ci pare chiave ermeneutica da non lasciar intoppare solo alle mani dei musicologi.

verbali cui anche lui, oltre che l'arcidiacono del luogo, sottopone una formosa nobildonna carniolina durante o dopo una «pomposa» cena rallegrata da suoni e canti. Si noti l'interessante espressione *musaica* «canere ad choream», riferita a degli strumentisti (*tibicines aut fistulatores, ut aiunt*): ed anche qui gli inviti della bella dama costituiscono quel *sermo* incantante di cui v'è esplicito cenno nel titolo di questo saggio (e risiamo dunque alle tre arti musaiche attivate «in solidum»!). Ecco il passo dell'*Itinerario:*

Ventum est deinde ad cenam quam non paucioribus octo ferculis grandi cura et pompa paratam ab ipsa domina Omelia peregimus. Sedit ipsa media inter dominum archidiaconum nostrum et Sanctoninum cancellarium: et sepius in mensa vinum miscuit et porrexit utrique: oculos tamen crebrius in ipsum dominum archidiaconum quam in Paulum coniecit, quod an factum sit quia familiarior erat vel quia junior, maior et robustior ipso Sanctonino et ceteris circumstantibus ad defensionem castri, ignoro. Surreximus tandem a cena quam ad duas protraximus horas. Et tunc tibicines aut fistulatores (ut aiunt) canere ceperunt ad choream: ubi idem dominus miles rogavit primo Sanctoninum ut cum domina Omelia tripudium faceret; qui cum se de imperitia in re huiusmodi excusasset, respondit quod eum libenter edocere vellet et sic carissime coniugis manum comprehensa coream duxit absque mora. Qua expedita iterum Sanctoninum hortatus est ut tripudium faceret cum dicta pulcherrima femina, que ante ipsum et Sanctoninum expedite se obtulit; cumque cancellarius dignitatem officii et inscitiam pariter excusaret et omnino renueret, matrona eadem id satis egre ferre visa est, quia contemptam se fuisse existimavit. Venit post aliquas alias choreas, alia singularis potiuncula cum optimis confectionibus mellitis et dulci vino. Ivimus deinde dormitum, quia II^a^ noctis hora exacta erat, dimissis prefatis domino milite et Omelia cum suis domesticis in superiore cenaculo, qui post nostrum descensum, choreas renovarunt easque ad alias duas protraxerunt horas.

Non si può dire che siamo tanto lontani da altre ben più celebri cene musicali: quella *borgognona* offerta nel 1443 da Filippo il Buono ai primi cavalieri del Toson d'oro; quella *ferrarese* del 1529 di Cristoforo da Messisburgo o quella *fiorentina* del granduca Cosimo II nel 1608. Ogni storia della musica ormai le descrive con acribia e le esalta come specchi fedeli di una società opulenta a cui suoni, canti e danze erano così armoniosamente organici quanto ad una ottima pietanza gli opportuni contorni (6).

(6) Cfr. F. A. GALLO *Il Medioevo II,* Torino, Edt 1979, pp. 100-015; G. GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento,* ibid. 1980, lettura IV, pp. 1190-117; L. BIANCONI, *Il Seicento,* ibid., 1982, lettura I, pp. 263-268.

Fra le annotazioni «musicali» dell'*Itinerario* rientrano anche quelle relative alle numerose esibizioni vocali, strumentali e coreiche cui davano occasione i lauti conviti che venivano imbanditi per la rara e solenne occasione della visita del «governatore» patriarcale. Ne segnaliamo le principali:

— Nella valle del Gail l'alto prelato fu accolto e festeggiato da Leonardo dei conti di Gorizia che ivi era presente in quanto vi aveva giurisdizione: alla fine del pranzo egli fece esibire in *canti, suoni e danze* dinnanzi ai convitati un suo *mimo*, che si avvaleva volta a volta per le sue esibizioni (si tratta di un vero e proprio «cabarettista»!) di una *cetra* e di un *corno di caprone:*

peracto prandio accessit mimus illustris domini Leonardi comitis Goricie, qui chytara et hircino cornu diversimode canens ac gestu et sermone vario jocatus, convivas omnes facetiis suis, risu et iucunditate resolvit ac refecit ex toto (7).

— Nella vallata di Lesach (Lessachthale) il Santonino rimase colpito dall'eccezionale inclinazione alla musica strumentale che da natura avevan sortito tutti quei montanari:

Vallis ipsa licet sit in aspera frigidissimaque regione posita, homines tamen in ea nati, fere omnes sunt a natura chitharedi et lyriste, ut ipsimet dicunt et ego ex parte novi.

— La cittadina di Villach (che nelle antiche cronache viene talvolta detta «de/in Forojulio»: ma basterebbero i *tituli* di St. Machor, St. Jacob e S. Daniel ad assicurare l'evangelizzazione aquileiese del territorio) è particolarmente ricca di musica e di musici: organi, cantori adulti e fanciulli, *scholasticus, cantor* e *succentor* nelle celebrazioni liturgiche (messe, uffici, processioni) danno prova di un elevato livello esecutivo:

Sunt inibi etiam organa magnam, dulcem et consonam vocem habentia... Habentur... scholasticus cum multos pueros in cantu exercent, et qui dietim maiori misse cum suis discipulis et aliis cantoribus intersunt a quibus omnibus chorus profecto angelicus efficitur et "rapresentatur", cum in eo dulcissime voces armoniam quamdam facientes audiantur: de quo quidem choro, nec ordinarii nec extraordinarii capellani se impediunt, sed tantum missas celebrare tenentur et vesperos loco sacerdotis, qui prela-

(7) G. VALE, *Itinerario...*, cit., p. 125, ove alla n. 5 si tenta d'identificare quel «chytara» con la furlana *zitare* e con uno strumento «in uso fra i tedeschi delle Alpi»; per il *corno di caprone* si dice che «questo strumento a fiato è ancora in uso presso alcuni vecchi cacciatori delle Alpi carniche»; non è inopportuno segnalare due testimonianze di poco precedenti negli affreschi già nel palazzo Altan ed ora conservati nella «Torre Raimonda» di S. Vito al Tagliamento: cfr. E. COZZI, *Antonio Altan e l'Umanesimo. Gli affreschi di S. Vito,* Pordenone, Geap 1987, p. 41, t. VII e LII. Per la *chytara,* cfr. G. PRESSACCO, *Canti, incanti...*, cit., pp. 254-255, nota 30.

tum ad altare representat. Habet scholasticus ipse pro suo annuo stipendio ducatus L ultra expensas oris; cantor vero et succentor prebendas et singulis diebus in domo plebani quinque fercula, tria in prandio et duo in cena [...] solemnis missa per scholasticum et collegas decantata est, in honorem sacratissimi Corporis Christi: ad quam audiendam, omnis populus villacensis confluxit. Missa eiusmodi qualibet quinta feria decantari cum omni solemnitate consuevit: sed ante misse introitum celebrata fuit devotissima processio in ambitu ecclesie, in qua precedebant scholasticus cantores et pueri psallantes in unum ymnos et laudes: sequebantur luminaria plurima, procedebat tercio loco sacerdos paratus ad missam, cum suis ministris, diacono scilicet et sub diacono [...] Quatuor in dicta ecclesia misse in cantu sunt celebrate et ultra x voce submissa, et ita fieri aiunt festivitatibus; quolibet etiam profecto die, due saltem maiores misse inibi habentur, quarum altera semper est de beata Virgine, altera de occurenti die: singulis etiam festis fit sermo germana lingua ad populum, vel per vicarium vel per unum ex cohoperatoribus: ad quem concurrunt omnes et cum magna profecto attentione audiunt verbum Dei. Sermone vero completo, mares et femine cantu Veni S(ancte) Spiritus *alta voce, deinde vadunt ad offertorium et pre multitudinem populi multas vicarius pecunias colligit. Habet qualibet cappella et altare suum calicem, suaque paramenta et missale, ornamenta quoque argentea complura, ita ut admirari quisque posset opulentiam et bonum ordinem. Celebrantur quoque sepius misse et anniversaria defunctorum in cantu.*

E segue la descrizione della usuale processione del giovedì a cura della confraternita del SS. Sacramento: si tratta di un esempio «aquileiese» di quella «spettacolarità» che la liturgia medievale curava con particolare solennità di apparati visivi e sonori; l'impiego poi del *colore rosso* per i paramenti liturgici è giustamente rilevato dal Vale come espressione del «costume della chiesa di Aquileia... per tutte le funzioni eucaristiche, come s'usa ancora nella liturgia ambrosiana».

Meritano rilievo anche l'usanza del canto — fatto ad alta voce dopo l'omelia — della sequenza *Veni Sancte Spiritus,* a gruppi (alterni probabilmente, altrimenti la precisazione dell'organico vocale sarebbe superflua) di uomini e donne e la processione d'offertorio, «comune in tutte le chiese della diocesi di Aquileia, anche oggi in vigore, specialmente nelle chiese della Carnia e della Slavia ed in parrocchie del Medio e Basso Friuli» (8).

— A Gonobiz in Stiria (dove furono ospiti all'andata e al ritorno)

(8) G. VALE, *Itinerario...*, cit. p. 196, n. 3. Interessante questa annotazione del canto di una sequenza dopo l'omelia e non prima del Vangelo, come sarebbe stato ritualmente da attendersi; ed anche la segnalazione dei cantori distinti in «mares et femine», che con ogni pro-

l'arcidiacono fece rallegrare le due cene offerte al «governatore» patriarcale la prima volta da suonatori che intervallarono con le loro esecuzioni le lente portate e la seconda volta dai cantori della chiesa: essi sotto la guida dello *scholasticus* eseguirono musica «mensurata» o «figurata», cioè probabilmente polifonica:

Cenam ipsam iucundiorem reddidere scholasticus et cantores ecclesie predicte de Gonabiez, qui diversas laudes et ymnos figuratis notis cecinerunt.

Si noterà che i due strumentisti suonano sia *tibiae* che *fistulae* e che il Santonino riusa qui significativamente il verbo «vocale» *cecinere* per delle esecuzioni strumentali.

— Un convento di suore di Loch in Carniola si fa notare per l'eccellente esecuzione del canto liturgico:

Ultima augusti binas audivimus missas in Loch, primam in ecclesia S. Iacobi; secundam vero, et in cantu, in ecclesia monialium dicti loci ordinis S. Clare, que optime canunt...

— Musica concertata si eseguì invece durante la messa in cui era inserita l'ordinazione di due clerici (uno dei quali «scolare» aquileiese) ai quattro ordini minori nella chiesa di S. Daniele nella valle del Gail, con l'impiego, abbastanza singolare per una celebrazione liturgica dell'epoca, di strumenti a corda (9):

...divinorum sollemnibus affuere, preter cantores bonos, musici optimi bina lira et chytara canentes...

— A Lienz, dopo la celebrazione liturgica solennizzata da un ottimo coro (10), il pranzo fu rallegrato da cantori che prima di ogni portata curarono l'esecuzione di brani musicali con testo tedesco (11):

...Reddiderunt cantores prandium jucundius, qui singulis ferculis cantilenas aliquas suo idiomate premittere curaverunt.

babilità sottolinea l'esecuzione successiva delle due strofe sulla stessa linea melodica da parte delle voci virili che propongono e delle voci femminili che ripetono.

(9) Giustamente Vale chiama «notevole quest'uso» in quanto nel secolo XVI saranno di preferenza i fiati a sostenere le voci nei cori ecclesiastici: va però osservato che, prima del diffondersi dello stile «sinfonico» dei Gabrieli, gli strumenti a fiato erano ritenuti «profani» e disdicevoli all'utilizzo liturgico ed all'esecuzione da parte di ecclesiastici, mentre più convenienti al clero eran stimati gli strumenti «di corda». Questa divisione e queste gerarchie all'interno dello strumentario medievale non erano altro che un'eredità di un *topos* dell'antichità classica: Apollo è il dio che s'accompagna con la cetra o con la lira, mentre invece Pan suona la siringa e le baccanti usano le *tibiae*. Del resto il fragore *(strepitus)* degli ottoni era caratteristico delle formazioni militari romane, mentre i poeti (detti appunto «lirici») sia greci che latini s'accompagnavano con la lira o con la cetra. Ma forse è più calzante richiamare il fatto che Davide cantava i suoi salmi e danzava davanti all'Arca (vero *praesul*) accompagnandosi con la «cetra».

(10) *Ibid.*, p. 135: Vale annota che le esecuzioni polifoniche all'epoca erano comuni ormai anche nella diocesi aquileiese.

(11) *Ibid.*, p. 136: Vale avvicina questi canti alle *villotte friulane*.

IL RINASCIMENTO

Se Paolo Santonino dice che i «forojulienses rustici» dovrebbero arrossire di fronte ai sobri usi «sagrali» ed alla modestia («singulari devotione») di popoli che essi ingiustamente continuano a ritenere barbari, che avrebbe detto se fosse vissuto qualche decennio più tardi, al sapere che anche preti, frati e suore (*sioris*?) in Friuli si davano ai balli? E la cosa non deve esser stata rara se, quale espressione idiomatica, è entrata perfino nella celebre *stajare*:

O bàlistu Piéri?
Sì, sì che jo bali!
[...]
Tintìne tintòne
cui bàlie lassù?
Son predis son siòris
si tràtin dal tu.

Attenendoci solo ad alcuni sintomatici documenti, ricorderemo:

1) i due frati ed un converso — fra Zuan Paolo, fra Stefano Scharabarozzi e Biasio — del Convento domenicano udinese di S. Pietro Martire, che, accompagnati la prima volta da due strumentisti a fiato (per la precisione da due *pifari:* Nicolò Fabro di Tricesimo e Joseffo di Adorgnano, ambedue contadini) e la seconda volta da due non meglio identificati «cittadini» udinesi (che suonavano «uno di lira e l'altro di violino»), il 13 febbraio 1599 ballarono «nel suo habito bianco... et [con] sopra la faccia una maschera negra» nei pressi della chiesa di S. Fosca di Adegliacco ed il giorno dopo, festa di S. Valentino, a Reana del Roiale, «otto balli un dietro l'altro» (1);

2) i frati del convento di S. Francesco di Gorizia, i quali non si scusarono affatto (o per lo meno il resoconto degli interrogatori non dà l'impressione che intendessero scusarsi) con il visitatore apostolico Bartolomeo da Porcia per quelle che forse, da buoni francescani pre-tridentini, non ritenevano disdicevoli distrazioni profane: si limitarono infatti a precisare che non erano comunque stati loro ad organizzare ed avviare («ducere») le danze ed a suonare gli strumenti, sebbene — par di capire — vi partecipassero in massa e con passione («maxime») (2);

3) e come non ricordare qui che le celebri monache del convento di S. Chiara in Udine, oltre che al ballo dentro e fuori il monastero, si dedicavano anche ad «arrangiare» alle loro eterodosse attese e speranze, alcuni dei ma-

(1) Cfr. T. VENUTI - G. PERUSINI, *Balli di frati,* «Ce fastu?» LII, 1976, pp. 219-229.

(2) Cfr. G. PRESSACCO, *Nicola Vicentino: un suggestivo caso di omonimia?,* «Rassegna veneta di studi musicali» I, 1985, pp. 135-140, ove è pubblicato tutto l'interrogatorio, trascritto dal *ms. 1039* della Biblioteca comunale di Udine.

drigali o delle canzonette più in voga all'epoca, utilizzando strumenti musicali (ed evidentemente anche stampe musicali) di cui liberamente disponevano o di cui deliberatamente veniva loro permesso di disporre, assieme alle loro allieve (e si dev'esser trattato d'una lunga tradizione se già nel 1338 il patriarca Bertrando aveva proibito le *chorea* ed il *joculator* «in claustro monialium»).

4) Ma le feste religiose del resto eran le occasioni privilegiate in cui si esibivano anche Domenico Scandella, il celebre mugnaio «Menocchio», alla *cythare* ed il suo compagno d'avventura (o di lavoro?) Lunardo Simon al violino, sul finire del XVI secolo, per allietare i balli cui piaceva partecipare anche al cappellano pre' Andrea Jonima (3).

Antonio Battistella, acuto ed arguto osservatore di cose storiche friulane, così riassume le sue impressioni in materia, dopo aver certo letto numerosi documenti sulla vita a Udine nel XVI secolo: «... si ballava in pubblico e nelle case private, in castello e in piazza, nei crocicchi e sotto la loggia, di giorno e di notte, di carnevale e talvolta la quaresima, tutti gli altri mesi dell'anno per festeggiare ricorrenze civili e solennità religiose e per onorare il Beato Bertrando e i santi titolari delle varie parrocchie». La stessa Comunità di Udine organizzava i balli pubblici per le maggiori feste cittadine (e segnatamente per quella di S. Ermacora, ritenuto, addirittura e come s'è già osservato in apertura, fondatore del ballo) ed in occasione delle fiere, dell'arrivo e della partenza dei Luogotenenti, degli altri magistrati veneti e di altri personaggi di rilievo, provvedendo a concedere e a delimitare gli appositi spazi ed a pagare i suonatori. La Comunità udinese negò comunque, nel 1501, i propri locali all'orefice cittadino Bertrando che voleva, addirittura, istituire una «schola saltacionum sive tripudiorum» (l'endiadi non è casuale o tautologica, segnando forse un *climax* che l'etimologia dei due termini sottende) nella «sala della stufa» del palazzo comunale.

Questi dati sono sufficienti a dire che ci fu, a cavallo tra il XV ed il XVI secolo (e pensiamo fino alle prime «estremistiche» disposizioni disciplinari del cardinale Carlo Borromeo, probabile ispiratore se non estensore di un trattatello *De choreis* — materialmente steso dal suo collaboratore Carlo Bescapé — sugli e contro gli effetti «distraenti» dei pubblici balli nei giorni festivi: ma neanche il papa se la sentì di avallare tale «nuova»), un'esplosione incontenibile di manifestazioni coinvolgenti insieme il canto ed il suono per la danza (4): questo connubio, particolarmente interessante al nostro caso,

(3) Cfr. C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi 1976, pp. 115-166; e A. DEL COL, *Domenico Scandella detto Menocchio*, Pordenone, Ed. Bibl. dell'Immagine 1990, p. XIX.

(4) Sulle testimonianze udinesi, cfr. A. BATTISTELLA, *Udine nel secolo XVI*, Udine, Del Bianco 1932, p. 178. Per una disamina delle disposizioni ecclesiastiche post-tridentine e sul ruolo del Borromeo nell'Alta Italia, cfr. A. ARCANGELI, *L'opuscolo contro la danza attribuito a*

trova un'eco linguistica nell'espressione «cjantin 'ne danze», rinvenibile in testi di letterari friulani del XVI-XVII secolo ed in antichi componimenti poetico-musicali di origine popolare e di trasmissione orale.

Un elegante e dotto testimone della diffusione del canto/suono/ballo e della sua licitazione in ambiente signorile anche locale (un esempio eccellente deve vedersi nella celebre Irene di Spilimbergo — allieva di B. Gazza e del celebre B. Tromboncino — che con la sorella Emilia, rallegrò i saloni friulani e veneziani anche esibendosi nel canto, al cembalo e specie alla «violla d'arco») è il nobile letterato udinese Federico Luisini. Egli nel suo *Ritratto della bella donna* (nel quale, in filigrana, non si possono non scorgere i principi che dettarono al Castiglione la stesura del suo *Cortegiano*), così si esprime sulla liceità, sull'*honestà* e sul valore psicagogico e educativo di musica, suono, canto e danza:

«Ritiriamoci un poco hora al suonare, al cantare, al ballare col nostro ragionamento et se possibile è che la donna nostra s'adorni et se le accresca beltate alla sua beltate con tai mezi altresì, altresì adorniamola et abbelliamola a tutto nostro potere, il che quanto con più diligenza ci sforzeremo di fare, tanto più ci verrà fatto (come si dice) a filo et si come desideriamo, se il giudicio mio che ciò mi va dettando, non erra et nun esce di via. Io adunque tengo fermissimo la musica, dove le tre cose antedette intravengono, tra l'honeste professioni potersi annoverare; et quinci è che Socrate, già vecchio et antico, volle impararla et volle che i giovenetti bene allevati et di buona creanza in essa si ammaestrassero, non perché havesse ad essere loro un solfanello di lascivia, no (il che può avvenire ai dissoluti) ma un freno, il quale i moti dell'anima reggesse et sotto regola et ragione li tenesse. Percioché sí come non ogni voce, ma quella solo che ben consona, viene alla melodia del suono a spettare, così non tutti i moti dell'anima, ma quelli solo che convengono con la ragione appartengono alla diritta armonia della vita. Volle Pericle ancora che il nepote Alcibiade si desse allo studio di cotale arte, honestissima tanto appresso Greci et apprezzata, che oltre che la posero nel numero delle liberali, fecero che qualunque huomo di essa indotto et senza si trovava, era giudicato imperito et ignorante, il che (come scrive Marco Tullio) avenne a Temistocle ateniese huomo chiarissimo, il quale ricusò in un pasto la lira; ed Epaminonda tebano schifò questa infamia cantando, anzi suonando divinissimamente con esso lei. La musica può acquetare gli animi furiosi, le passioni tranquillare per grandi ch'elle si sieno, et levare noi da

Carlo Borromeo, «Quadrivium», n.s., I/1, 1990, pp. 35-76, che riferisce le esitazioni degli stessi estensori circa la «peccaminosità» del ballo, che essendo azione umana «intermedia» (cioè in sè né buona né cattiva) abbisogna di ben dieci condizioni per esser dichiarata moralmente cattiva. Lo stesso papa Gregorio XIII ed il dotto cardinale Paleotti di Bologna, presero variamente le distanze dalla eccessiva foga e dal rigorismo del Borromeo, che del resto nel ballo festivo vedeva più che altro una pericolosa alternativa alla frequenza delle numerose funzioni religiose che il Concilio di Trento (di cui egli fu *magna pars*) aveva reso obbligatorie.

queste tenebre et folta aria alla lucidissima machina distinta di tanti folgoranti et bellissimi lumi che ci sovrastanno et quasi falconiero col logoro ci chiamano et ci sgridano di continuo, perché a loro pervegnamo, quasi alla nostra primiera origine e descendenza, quando che sia un giorno, tolti al sonno gravissimo che ci chiude et opprime continuamente gli occhi di dentro. Ma, a che stendermi io in loda della musica? Non sarebbe questo (havendo già mille preso l'assunto) un portare (come è in proverbio) alberi alla selva, acque al mare, foco a foco, vasi a Samo, nottole ad Atene, crocodili ad Egitto? Non sarebbe un volere ritessere la tela dell'antica Penelope? Et che farebbono poi in servigio di lei cento milla mia laudi, ch'io le dicessi di buon cuore? Per giudicio mio, nulla; peroché io mi fo a credere che essa (il che Simmaco, appresso a Macrobio di Vergilio parlando, non tacque) sí come per maledicenza di chi si vuole non viene a scemare et a diminuire la sua gloria, cosí parimente per loda non viene in modo alcuno a farlasi maggiore et più ridondante di quella ch'ella continuo vedesi havere in ogni luogo et in ogni stagione dell'anno, appo (quasi ch'io non dissi) ogni persona et ogni conditione di stato et di grado».

Voi haverete patienza a questa fiata signor Ladislao, dissero, sendo egli qui giunto, i compagni et perché ei non lasciasse di dire al quanto in gratia et in honore, come haveva disegnato di fare, della tanto ma brievemente da lui commendata musica, incominciaro a dannarla come maligna et rea che si fusse, et non di buoni et casti, ma di perversi et impudichi effetti producitrice, et sovra ciò non pochi essempi et autoritati, per loro facenti allegati, fecero, ch'egli incominciò così:

«Voi dite che Alcibiade usava di dire che gli strumenti posti alla bocca perché si sonasse, diformavano il musico, percioché, gonfiando egli le guancie, a pena vi si conosceva da gli amici non che d'altrui, et che esso, per arrossito, un giorno ruppe lo stromento offertoli dal maestro, et potè far sí (avenga che egli fusse garzone) che allora, con consenso di tutto il popolo, l'uso di sí fatti stromenti vi si lasciò in Atene. Voi mi dite, che per la medesima cagione Pallade gittò nel flessuoso ed indietro tornante Menandro la sua sonora tibia, la quale poi, tolta dal male insuperbito satiro Marsia (ma tacete questo) fu cagione ch'egli provocò (come ben disse il Sannazaro) Apollo a gli suoi danni. Voi mi dite che Apollo antedetto strangolò un fistulaio et che i Persi et Medi Regi havevano i musici per parasiti et che Filippo biasmò Alessandro suo figliuolo perché una volta fra l'altre dolcemente l'haveva udito cantare et che Antigono suo pedagogo, trovandosi esso intento pur'al cantare, gli spezzò la cetera. Voi mi dite che gli Egittii, biasmando la musica come cosa inutile, dannosa et lasciva, la vietarono ai giovani; et che non per altro ella fu trovata, salvo per ingannare gli huomini; et che le Cicone femine perseguirono Orfeo perché col suo canto dilettava i maschi facendoneli raggioire; et che i cento lumi d'Argo furono per mezzo d'una sola fistola chiusi in sempiterno sonno. Voi mi dite che Atanasio vescovo di Alessandria huomo di grande santità et profondo sapere, alla cui let-

tione San Girolamo instantissimamente ci essorta, la scacciò dalla Chiesa perché troppo mollificava et inteneriva gli animi nostri, disponendoli alle lascivie et a vani piaceri; che poi oltre ch'ella aumenta la maninconia (se per aventura aviene che da quella prima assaliti siamo), Aurelio Agostino maestro di Santa Chiesa non l'approvò mai; et meno Aristotile, quando disse che Giove non cantava né sonava di cetera. Voi mi dite finalmente che alcuno si è trovato il quale, cantando vie piú dolcemente del solito, tra i sospiri del suono se n'è passato all'altra vita, et conchiudete per queste tutte autoritati, ragioni et essempi (aggiungendo, che Antistene filosofo, havendo udito dire che Ismenia era un ottimo et eccellente citaredo o pure sonatore di tibia, mandò fuori quelle parole: egli è un huomo goffo, rubaldo et da poco Ismenia, che s'egli fosse huomo da bene non si sarebbe dato a tale arte et tale mistiere) conchiudete dico, che la musica è di sua natura tutta rea, tutta malvagia et che si dee da tutti, non che dalla donna a cui io procaccio di farla imprendere, fuggire et odiare a morte.

Ma ditemi qui, volete voi ch'io ribatta quanto havete detto hor'hora per burla (quanto ch'io mi creda) contra la musica, o pure evvi in grado ed in piacere ch'io, senza altro fare, in prode dica?».

Che in prode diciate, risposero eglino ed quali ciò che havevano detto, havevano detto per udire della musicale lode favellare lui, il quale quasi che subitamente disse:

«La musica è arte di tanto eccellente grado, Signori, che infino le fiere, gli augelli et i pesci è possente di raddolcire; infino i sassi può intenerire, infino lo 'nferno può fare gioire. Il perché Orfeo bensí dipinge (poi ch'egli potè per mezo della sonante cetera oprare ciò) in mezo degli uccelli, degli orsi, tigri, lupi et leoni; et non sarebbe fuori di proposito a dipingerlo ancora in mezo dello'nferno vinto col suo dolcissimo canto e giocondissimo suono. D'Anfione mi taccio per hora, che infino e calzolai e i barbieri sanno quanto egli potè col soavissimo concetto della cetera, nell'edificatione della Rocca Tebana. Stupiscono i paurosi cervi col canto della tibia, et più che cervi? Tutti gli animali, come è su stato detto. Et perché pure di pesci pare meravigliosa cosa vie piú, non v'incresca d'udire una tale historia appresso gli autori volgatissima et cantatissima. Fu Arione eccellentissimo citaredo, il quale repatriando con alcuni et veggendosi da loro, congiurati contra lui, apparecchiarsi le insidie mentre che fosse in mare et navigasse, per le ricchezze che seco ne recava a casa, presa la cetera sua et in prima sonato un poco, si gittò in mezo il mare, per lo cui canto vi si mosse un delfino, il quale toltolo in su la schiena lo portò salvo al lito dove egli, a cavallo del pesce natante, fu in imagine di bronzo intagliato per memoria di cotale avenimento. L'acque sentono la forza della musica, là onde egli si legge che in una certa regione ha un fonte, la quale al suono delle tibie non puo fare che non salti e guazzi di subito; et per dire di lei partitamente alquanto, che maraviglia è (che le fiere de' boschi, gli uccelli dell'aria, i pesci del mare, i sassi delle vie, l'anime dannate dell'abisso et l'acque le stanno soggette) se l'anima nostra tanto viene a dilettare, che nulla piú? L'anima nostra dico, la quale dalle celestiali

armonie discesa ne' nostri corpi et di loro sempre desiderevole, di quest'altre a sapere di quelle s'invaga, piú gioia sentendone, che quasi non pare possibile, a chi ben mira, di cosa terrena doversi sentire. Benché non sia terrena l'armonia, anzi pure in maniera con l'anima confacevole, che alcuni dissero già essa anima altro non essere che armonia. Per questa ella ad un santo e devoto piacere et alle volte a pietose lagrimette si muove et vanne. Là onde certissimo sono che per ciò il buono et divinissimo Ambrogio non volle la musica dalla Chiesa isbandire. Et Agostino non tanto vi s'attaccò ad Atanasio (di cui voi n'havete sopra fatto mentione) quanto ad Ambrogio, perciò che nelle sue Confessioni *dice l'una et l'altra haverli piaciuto di queste due opinioni, et haverli partorito gran dubbio nella mente sovra ciò, che maraviglia è se i poeti ne' convivi et ne' pasti vollero che la musica intravenisse, la quale venisse mirabilmente ad ingombrare i seni di tutti di allegrezza infinita? Omero (il perché vero si può giudicare quel che disse Timagene: la musica esser antichissima) nel primo della* Iliade *induce nel convivio de gli Dei a cantare le Muse con soavissima voce concorde al suono (come dice l'Ariosto) della cornuta* cetra d'Apollo.

*Vergilio nel primo altresí dell'*Eneida *sua, induce nel convivio reale di Didone il crinito Iopa sonante; così gli altri poeti di minor grido et dopo nati, ad esempio et similitudine fanno ne' finti loro conviti et banchetti honorati. Così fa Apuleio nel 6° del suo* Asino d'oro *nelle nozze di Cupidine et Psiche, dove delle Muse due cantano, Apollo colle delicate et musice sue mani tocca la cetera et Venere bella va danzando et carolando intorno; et Aristotele che è tenuto il maestro di coloro che sanno, nell'8° della* Politica *non biasma questa costuma, anzi, poi che ci ha avisato la musica doversi usare nelle cose allegre, soggiunge, allegando Omero, essere ben fatto che 'lcitaredo suoni fra le delitie convivali, il quale haggia tutti a rallegrare quelli che presenti sono al banchetto et al convivio. Che maraviglia è se commune opinione è in piedi sorta, che Paltone (il quale nel secondo delle* Leggi *dice che i Dei havendo compassione a noi di questa faticosa vita, instituirole ricreationi delle fatiche et ci diero ancora le Muse et Apollo loro duce et Bacco, i quali con piacere ci inducono a ballare et saltare bene spesso) che Platone dico, a cui non spiacquero i salt, et balli, senza la musica, et massime nel* Timeo, *non si può intendere? O musica sovra'ogni altra cosa dolcissima et vaga, io credo che senza te noi non potremmo vivere al mondo, sí come senza gli elementi non si può in vero in modo niuno; senza te non vivono l'anime beate et gli angeli celesti, i quali con perpetue et dolcissime voci lodano quella prima et eterna causa ch'è Iddio Ottimo Massimo; senza te (se vera è quella dolce armonia, la quale ne' cieli pose et affermò con dotta persuasione il divino Pitagora) non si ruotano et girano le spere mai. Tu inanimivi et accendevi gli esserciti spartani. Tu non fosti sprezzata ma commendata da Licurgo purissimo legislatore. Te Platone (il quale insieme con Aristotele comandò che primieramente fosti imparata et ti giudicò, non senza giudicio, buona mezana di comporre i costumi della Republica) credette necessaria all'huomo civile et politico dover'essere in ogni modo. Te senza dubbio gravi filosofi et prudenti*

huomini, te le Muse amano, per lo cui mezo venisti in cognitione al mondo; Marica Hiperbolo nulla per tuo mezo diceva di haver'apparato, salvo che le lettere. O guadagno inestimabile; Aristofane mostra, che gli antiqui volevano che i suoi fanciulli apparassero, il perché si legge in Menandro di quel vecchio, il quale dimandando che ciò che in allevatione del figliuolo haveva ispeso renduto gli fosse, dice che molti denari haveva dato a musici et a suoi seguaci.

Orando Gracco, un suo amico gli stava dietro con la fistola sonante. Pitagora veggendo certi giovani accesi et disposti ad isforzare et combattere una pudica casa con accennare et comandare ad un musico che sonasse il canto spondeo, gli venne a pacificare et chetare pur per te. Crisippo volle che le nutrici et balie havessino parte di te, perché i bambini traessero al suo canto et gli racchettassero qualhora piangevano. Sarebbe una fatica di spaventare un Ercole a dir tutte le lodi tue, sarebbe un voler proprio ad una ad una annoverar le stelle et in picciol vetro chiuder tutte l'acque (come dice il Petrarca). Per la qual cosa tornando io alla donna, raffermo che ha da essere di non poco honore se di imparare a toccare e viuola o liuto (ché questi strumenti più mi piacciono) leggiadramente non si disdegnerà. Tenete certo che quelle vaghe damigelle appresso il Bembo sonanti l'una di liuto con meravigliosa maestria et l'altra di viuola, grandissima laude appo la reina di Cipri et altre gentildonne et honorati signori convenuti in Asolo per honorare le nozze che si celebrarono così gaiamente, vennero anzi a riportare che no. Il medesimo Bembo nel 2° degli Asolani *viene quelle giovani a commendare quando sotto persona di Gismondo dice così: O con quanta soavità ci suole gli spiriti ricreare un vago canto delle nostre donne et quello massimamente che è col suono d'alcuno concordevole stromento accompagnato, tocco dalle loro delicate et musice mani. Suonerà adunque la donna nostra alle volte, a tempo et a luogo, ma sempre modestamente, ma sempre riverentemente; et non pur suonerà, ma canterà et danzerà ancora, come si conviene et non più, cioè con rispetto grande et vergogna nel volto. Il che sempre le ha da essere dicevole et convenevole assai fra gli huomini. Et se non fusse ch'io m'apparecchio a dire dell'altre cose appartenenti alla donna, io mi occuperei a provare per gli autori (et non pur per l'uso buono che vi è) più diffusamente, che le conviene il sonare, che le conviene il cantare, come ci ha mostro il Petrarca per mezzo di Laura nel sonet[tto]* Dodici donne, onde tolse amor l'oro; Gratie, ch'à pochi il ciel; Amor m'ha posto; Quando amor i begli occhi, *et che le conviene il danzare.*

Il che si cava dal sonet[tto] Real natura *et forse da quello* Aventuroso più d'altro terreno, *per passarmene via delle Gratie et delle Ninfe, le quali i poeti (come Oratio al quarto de'* Carmi *suoi all'*ode 7*) inducono carolanti et danzanti al tempo che ringiovenisce l'anno et gli alberi si rivestono...»* ([5]).

([5]) *Il libro della bella donna composto da messer Federico Luisini da Udine,* in Venetia, per Plinio Pietrasanta, MDLIII, cc. 107-116 (l'operetta uscì postuma per cura di Girolamo Ruscelli, noto poligrafo).

MAINERIO (Gardano, 1578)	MAINERIO (Phalèse, 1583)	MAINERIO (Paix, 1583)
1. La Billiarda Saltarello	**32.** Almande Saltarello	
2. Pass'e mezzo antico in cinque modi Represa in tre modi Saltarello in quattro modi Represa	**2.** Pass'e mezzo d'Italie Represa Saltarello Represa	**57.** Pass'e mezzo antico in cinque modi Saltarello in quattro modi
3. Pass'e mezzo della Paganina Saltarello	**7.** Pass'e mezzo della Paganina Saltarello	
4. Caro ortolano Saltarello	**1.** Caro ortolano Saltarello	
5. Gagliarda		
6. Putta nera ballo frulano	**48.** Putta nera ballo frulano	
7. La Zanetta padoana		
8. La Saporita padoana		
9. Tedesca Saltarello	**32.** Almande Bruynsmedelijn Saltarello	
10. La lavandera gagliarda	**29.** Galiarde la Lavandara	
11. Pass'e mezzo moderno in cinque modi Represa in quattro modi Saltarello in tre modi Represa	**11.** Pass'e mezzo moderno Represa Saltarello Represa	
12. Schiarazula Marazula	**49.** Schiarazula Marazula	**88.** Schir.
13. Tedesca Saltarello	**39.** Almande Saltarello	
14. Ungaresca Saltarello	**46.** Ungaresca Saltarello	**47.** Ungaresca Saltarello
15. L'arboscello ballo furlano	**44.** L'arboscello ballo furlano	**86.** L'arboscello ballo furlano
16. Ballo milanese	**28.** Ballo milanese	**87.** Mill.
17. La Parma Saltarello	**47.** La Parma Saltarello	
18. Ballo francese in doi modi Saltarello	**38.** Almande Loreyne Saltarello	**82.** B. Franc. Saltarello
19. Ballo anglese Saltarello	**45.** Ballo anglese Saltarello	**83.** Ballo anglese Saltarello
20. Tedesca Saltarello	**30.** Almande Poussinghe Saltarello	
21. La fiamenga	**97.** Autre	

FERRUZZI (ms.)	BIANCHINI (1546)	FACOLI (1588)
1. Passo e mezzo sopra bemolle		
La padovana dell'antescritto	**8.** Pass'e mezzo [antico] La sua padoana Il suo saltarello	
10. Charo hortolano in passo e mezo		
Charo hortolano in padovana		**3.** Pad. La Marucina **4.** Pad. La Chiareta **5.** Pad. La Fineta **11.** Aria della Marchetta Saporita **21.** Tedesche: la Proficia e l'Austria
11. Passo e mezo moderno		**1.** Pass'e mezzo moderno in sei modi **2.** Saltarello del pass'e mezo ditto in quatro modi
14. La lodesana in tenor La lodesana in contralto La lodesana in soprano	**12.** La lodesana	
15. Il passo e mezzo della gamba in sopr.	**14.** La cara cossa	
16. Santo horculano	**17.** Santo herculano	

Quadro sinottico dei balli in raccolte cinquecentesche di autori legati al Friuli.

Se le numerose *auctoritates* che l'Autore dottamente aduna rispondono ad un *topos* tipicamente rinascimentale, non si può tralasciare di rilevare l'indistinto uso che egli fa dei due termini «danzare / ballare» ed il significativo ritorno in questo trattato dell'unità delle tre arti musaiche, seppure qui con diverso «ordine degli addendi». Manca invece uno dei tre addendi in un'altra testimonianza della diffusione della musica in ambiente signorile, che qui si cita per altri interessanti aspetti: essa è contenuta in una lettera che il celebre Giulio Camillo Delminio inviò il 14 agosto 1521 all'amico bolognese Agostino Abbioso, chiedendogli di ospitare:

[...] *un giovane gentiluomo et castellano di Friuli, ricco et figliuolo al suo padre solo [...] tutto gentile in suoni e canti e nel comporre non solo la musica, ma latino et volgare [...] tal' che degno lo reputai d'haverlo per uno disputatore del nostro platonico tenzonero* (6).

Ecco un ritorno del concetto platonico di armoniosa unità di *sermo, cantus et... sonus* (che qui ben può sostituire *chorea*). Delminio è inoltre ritenuto da recenti raggiungimenti di critica testuale, autorevole raccoglitore di quegli antichi testi poetico-musicali provenzali, che poi il Bembo utilizzò dimenticandone la provenienza «friulana» (7). Non va sottovalutato quel finale cenno ad una cerchia «platonica» di cui il Giulio era evidentemente un attivo «bigordante»; né si può qui evitare il ricordo del suo celeberrimo *Theatro della memoria*, in cui oggi si tende a vedere uno straordinario anticipo dei «novissimi» sistemi di intelligenza artificiale, ma di cui si parlerà di nuovo più sotto (8).

Ed al canto ed al suono dedicarono attenzione e spazio didattico anche due altri «scolastici» friulani d'epoca rinascimentale: ci riferiamo a Bernardino Partenio per Spilimbergo (ove diresse la «trilingue» Accademia omonima; ma anche per Vicenza, ove a Villa Cricoli, per invito del Trissino, egli trasferì la sua esperienza pedagogica) ed a Marsilio Casentini per Gemona, (ove egli fondò e diresse una scuola «musicale», aperta ai rampolli delle più note famiglie friulane).

(6) G.C. DELMINIO, *Opere,* Venezia 1567, che lo riprende dalle aldine *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini* [...], ibid., Aldi filii, MDXLIX, c. 36.

(7) Cfr. C. BOLOGNA, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani,* in *Letteratura italiana,* VI, Torino, Einaudi 1986, pp. 455-457 e *passim.*

(8) Cfr. l'utile messa a punto bibliografica di M. TURELLO, *Lo stato delle ricerche su Camillo Delminio,* «Quaderni utinensi» III, 1985, n. 5-6, pp. 63-100, che cenna all'Accademia degli Uranici, al Paulini e a Francesco Zorzi.

I «canti a ballo» e la tecnica della «diminuzione»: Mainerio, ...

Il radicato e tutt'ora assai vivo e diffuso costume friulano di inanellare su un unico, semplice e ripetitivo motivo musicale sequenze lunghissime di versi a struttura di «villotta», induce a ritenere che questa sia una prassi assai antica: di essa ci sono rimasti, per fortuna, alcuni documenti di estremo interesse. Ci riferiamo, in particolare, alle prime due pubblicazioni a stampa di balli friulani ad opera di Giorgio Mainerio e di Giovanni Croce. Per quanto riguarda quest'ultimo basti per ora dire che nella sua *Mascarata da furlani,* egli 'cita' il «ballo furlano» de *L'arboscello;* per quanto invece riguarda il primo, è ormai noto com'egli sia autore di una importante raccolta «internazionale e europea» di balli pubblicata dal Gardano, a Venezia, nel 1578 (9): interessa qui sottolineare come essi sorprendano per la loro estrema semplicità strutturale. Essendo opera di un musicista che in altre due opere a stampa dà prova di un alto magistero contrappuntistico (*Magnificat octo tonorum,* Venezia 1574, uno dei quali costruito, come si vedrà, sulla «battaglia» di Clément Jannequin: del celebre musicista parigino il Mainerio possedeva la stampa di un libro di *chansons*, come attesta l'inventario della sua biblioteca; *Sacra cantica,* ivi 1580, opera notevole per l'ardita abilità con cui in essa Mainerio dimostra di potere e voler affrontare l'inusuale organico delle sei voci virili), non si può giustificare tanta secchezza di dettato che ritenendoli semplici «schemi di base» melodico-armonici per un'esecuzione iterata o variata o, per meglio dire, «passeggiata», com'era d'uso chiamarla quando utilizzava quella tecnica tutta cinquecentesca ormai nota col termine «diminuzione». Il Mainerio stesso in alcuni casi (i due *Pass'e mezzo*) fornisce degli esempi e dei modelli variativi, anche se generalmente si limita allo «schema di base».

Ma l'interesse della musica di Mainerio è accresciuto dal fatto che egli è personaggio dagli interessi e dalle esperienze più varie e più strane, se rispondono a verità le deposizioni che a suo carico furono rese da uno dei testimoni citati durante un processo intentatogli nel 1563/1564: egli fu imputato di «nefandi» reati dinnanzi al locale Tribunale dell'Inquisizione. Dato il massimo rilievo che in questo contributo deve avere la figura e l'opera del Mainerio, si cercherà di evincere tutti gli utili elementi che allo scopo può offrire il materiale documentario. L'istruttoria che lo riguarda fu aperta «fama deferenti... commisisse scilicet quaedam gravia et nephanda scelera»; ma, esaminati diversi altri testi, poiché da alcuni di essi «non gravatur... ad ulteriora

(9) Cfr. G. PRESSACCO, *Giorgio Mainerio musicista europeo,* in M.M. TOSOLINI, *Giorgio Mainerio musico, abate negromante,* Udine, Ed. Il Campo 1985.

non proceditur» ([10]). Forse si era trattato solo di calunnie montate ad arte da qualche concorrente invidioso (nel processo ritorna frequente la lagnanza di Mainerio per un posto di mansionario che gli sarebbe stato ingiustamente negato per favorire un musico meno «sufficiente» di lui); forse intervennero altre forze per mettere a tacere il brutto caso; forse ancora vennero meno i motivi dell'interessata calunnia: restano comunque alcuni dati contraddittori che difficilmente riescono a conciliarsi.

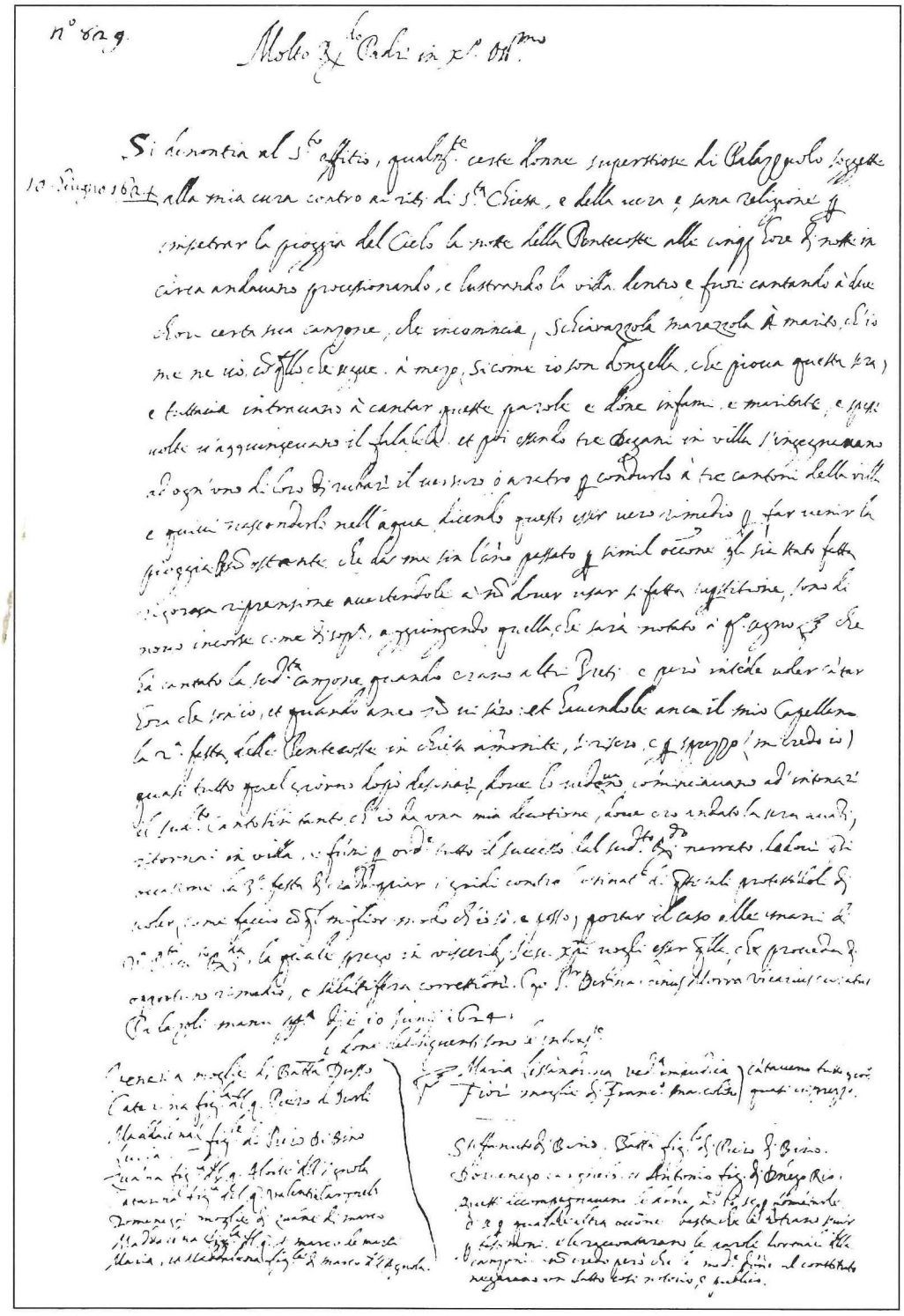
Nella perquisizione ordinata dal Tribunale ed eseguita in casa di pre Zorzi furono rinvenuti diversi libri, documentati da un interessante *Inventario* steso direttamente in casa del musico dagli incaricati del Tribunale ed ora allegato agli atti processuali.

Specchio degli interessi personali del proprietario e ad un tempo sintomo d'una temperie culturale più generale, quest'inventario può paradigmaticamente rappresentare la non trascurabile funzione intellettuale svolta da un folto gruppo di musicisti attivi in ambito friulano, ma provenienti da diversi indirizzi europei: in quest'ambiente essi potevano far giungere l'eco di quanto la mobilità degli incarichi professionali permetteva loro di cogliere nei centri artistici più evoluti dell'epoca. Prescindendo dalla pingue raccolta di manuali e di formulari magici, meritano particolare sottolineatura le presenze del Petrarca e dell'Ariosto, autori tipici di ogni buon madrigalista cinquecentesco (sebbene la presenza del Petrarca possa far ricordare che questo poeta aveva attirato l'attenzione e la simpatia di qualche eretico italiano del tempo e permetta di richiamare il suo influsso sul già ricordato musicista-umanista friulano Pietro Capretto) ([11]) e dei musicisti Clément Jannequin (1475 ca.-1558, autorevolissimo e celebrato autore francese di *chansons* descrittive: questa presenza porta una interessantissima prova all'ipotesi dello Schuler che aveva identificato nella sua «chanson» *La guerre* l'indicazione che Mainerio pone all'inizio del secondo *Magnificat del VI tono* «Sopra la battaglia francese» nella stampa dei suoi *Magnificat octo tonorum* stampati a Venezia da G. Bariletto nel 1574) ([12]) e Vicente Lusitano, il celebre teorico portoghese che proprio con la sua *Introduttione facilissima et novissima di*

([10]) Tutto il processo è ora edito in appendice a G. PRESSACCO, *Giorgio Mainerio: nuovi documenti d'archivio*, «Rassegna veneta di studi musicali» II-III, 1986-1987, pp. 307-330: 319-327, ove è riportato anche l'Inventario della biblioteca domestica del musicista.

([11]) Cfr. D. CANTIMORI, *Eretici italiani del Cinquecento. Ricerche storiche*, Firenze 1967, pp. 379; F. DE NICOLA, *Origine e caratteri del petrarchismo in Pietro Edo*, «Il Noncello» 48, 1979, pp. 5-24.

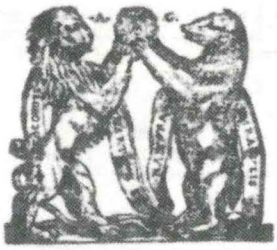
([12]) Cfr. M. SCHULER, *Einleitung*, «Musikalische Denkmähler der Tonkunst», V, Mainz 1961; ed ora più specificamente O. TONETTI, *Due battaglie musicali per due Magnificat di Giorgio Mainerio*, «Rivista internazionale di musica sacra», 1987, III, pp. 269-302; ma v. anche S. CISILINO, *Giorgio Mainerio maestro di Cappella della Chiesa metropolitana di Aquileia nel sec. XVI*, in «Atti dell'Accad. di Sl., Ll. e Aa. di Udine», s. VII, III, 1963, pp. 345-373.



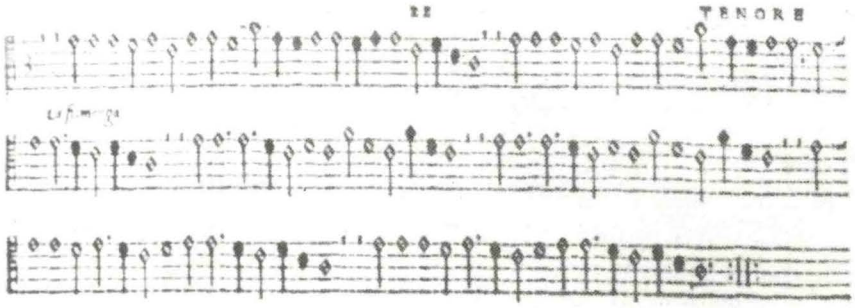
Udine, Biblioteca Curia Arcivescovile, lettera del vicario di Palazzolo dello Stella (10 giugno 1624) in cui si denuncia al S. Ufficio il rito sabbatico-pentecostale, con elenco delle incriminate e degli «accompagnatori».

CANTO

IL PRIMO LIBRO DE BALLI
A QVATRO VOCI,
ACCOMMODATI PER CANTAR ET SONAR D'OGNI
Sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Parmeggiano
Maestro di Capella della S. Chiesa d'Aquilegia,
Nouamente stampati & dati in luce.



In Venetia Appresso
Angelo Gardano.
1578.



Tauola delli Balli.

La Billiarda	1	La Zanetta Padoana	8	Vngaresca	15
Saltarello	1	La saporita Padoana	6	Saltarello	16
Pais'e mezzo antico in cinque modi	2	Tedesca	10	L'arboscello ballo Furlano	17
Represa in tre modi	3	Saltarello	10	Ballo Milanese	17
Saltarello in quattro modi	4	Lauandera gagliarda	11	La Parma	18
Represa	4	Pais'e mezzo moderno in cinque modi	12	Saltarello	18
Pais'e mezzo della Paganina	5	Represa in quattro modi	13	Ballo Francese in doi modi	19
Saltarello	5	Saltarello in tre modi	14	Saltarello	19
Caro ortolano	6	Represa	14	Ballo Anglese	20
Saltarello	6	Schiarazula Marazula	14	Saltarello	20
Gagliarda	7	Tedesca	15	Tedesca	21
Putta Nera ballo Furlano	7	Saltarello	15	Saltarello	21
				La fiamenga.	22

Torino, Biblioteca Nazionale, frontespizio e tavola-indice de Il primo libro de balli *di Giorgio Mainerio.*

canto fermo, figurato, contraponto semplice et in concerto, con regole generali per far fughe [...] (Roma, A. Blado 1533) entrò in polemica con Nicola Vicentino a proposito della mescolanza dei generi, cromatico ed enarmonico. Il Lusitano difendeva il diatonismo degli intervalli di 3° maggiore e minore, anche se compresenti in uno stesso brano musicale, in quanto composti, secondo la teoria di G. Zarlino, rispettivamente da un ditono e da un semiditono, quindi non da intervalli incomposti che implicherebbero cromatismo ed enarmonia: la polemica «a stampa» comunque non era che il seguito di una pubblica disputa con tanto di arbitri — i due cantori papali B. Escobedo e Gh. Dankerts — avvenuta a Roma nel 1551 e che aveva visto emettere un verdetto favorevole al Lusitano ([13]). Il nostro Mayner nella pratica seguì sia il «classico» Lusitano che il «manierista» Vicentino, noto all'epoca quale esponente di punta dell'avanguardia musicale, specie per la proposta di ampliare le possibilità dell'ottava, dividendola in quelle 31 unità microtoniche che, se accettate, avrebbero distrutto l'assetto rigidamente diatonico delle scale modali tradizionali. La presenza di due *Breviari* «secundum romanam curiam» testimonia in qualche misura la desuetudine in cui eran caduti anche *in loco* quelli «secundum consuetudinem Ecclesiae Aquilejensis». Ma un dato certamente rilevante è anche quell'*Erasto* collocato fra Claudio Tolomei ([14]) ed il napoletano Giovanni Battista Della Porta: potrebbe trattarsi del nome umanisticamente grecizzato del tedesco Thomas Lieber (1524-1583) noto per le sue polemiche con Paracelso e per la teorizzazione della superiorità giurisdizionale della autorità civile su quella ecclesiastica, fino al punto di riservare zwinglianamente allo Stato il diritto di emanare scomuniche. Sapendo che queste idee «erastianiste» ebbero vasta eco specie in Inghilterra e che l'opera del Lieber, *Explicatio gravissimae questionis,* uscì postuma nel 1589, va tenuto in attenta considerazione il fatto che Mainerio potesse essere in possesso di una copia, forse manoscritta, di un'opera circolante nell'area anglosassone. Può avere il sapore di una ricercatezza ricordare che queste teorie, fortemente cesaropapiste e «civilistiche», possono esser state non ultimo motivo (certo dopo l'opportunità etimologica del nome) alla scelta del «nomen ascititium» greco: Erasto, discepolo di Platone, assieme al condiscepolo Corisco aveva costituito ad Asso nella Troade una comunità, che, secondo i principi esposti dal maestro nella *Repubblica,* era retta dai filosofi, sola classe sociale all'altezza di comprendere e realizzare il supremo interesse collettivo. Un acceso zwingliano come Lieber non può non aver

([13]) Cfr. C. PRESSACCO, *Nicola Vicentino: un suggestivo caso di omonimia?,* «Rassegna veneta di studi musicali» I, 1985, pp. 135-140.

([14]) Questi, proprio nelle sue *Lettere* edite a Venezia nel 1547, aveva tentato una riforma alfabetica che doveva accostarsi a quella metrica, precorritrice di quei futuri esperimenti «barbari», cui s'è accennato a proposito di Filippo da Lurano.

colto le profonde analogie tra queste idee platoniche ed il radicale razionalismo del riformatore svizzero. Inflessioni di questo tipo sono state segnalate anche in Francesco Stancaro attivo nella spilimberghese Accademia Parteniana voluta dai locali giurisdicenti e animata da Bernardino Partenio ([15]).

Nella perquisizione ordinata dal Tribunale furono rinvenuti anche libri di chiromanzia ed alcune raccolte di formulari di pratiche magiche, negromantiche ed astrologiche: e ciò sembrerebbe pesante e inconfutabile prova a carico. Ciononostante negli anni seguenti il musicista ottenne privilegi e uffici di qualche prestigio, fino al massimo ruolo di Maestro di Cappella nella Basilica di Aquileia nel 1576, cui s'aggiunse l'anno seguente anche la carica di «scalco» del Capitolo, segni se non di fiducia, di qualche sua responsabilità.

Riportiamo comunque uno stralcio della deposizione, per vari aspetti assai interessante, resa al Tribunale dell'Inquisizione da Cristoforo de Susannis:

> *Attrovandomi io hieri in casa mia in la mia camera la quale è contigua a una camera dove sol dormire l'eccellente messer Marquardo mio padre, essendo a canto a una porticella per la quale se entra per la mia camera in quella de mio padre dove io studiava, sentii che vennero là dentro pre Zorzi parmesano cappellano nella chiesa di Udene et mons. Latantio Tingo et mio fratello messer Antonio, dove essendo essi sentati al foco, pre Zorzi cominciò a raggionare et io mi accostai con l'orecchio alla porta. Per la qual cosa poche parole lui diceva che io non le intendesse, perciò che lui non era più lontano di me di un passo et mezzo in circa et forse manco, et sentii che diceva lui essere negromante et esercitar questa arte et haver la vera, come spesso ne faceva la esperienzia et che faceva delli circoli dove lui si conduceva et che havea fra le altre volte condutto un ser Scipion in Villalta et un suo bravo et doi fratti de Villalta, viddero visibilmente a venir li diavoli et accender certi fuogi et che uno di loro cascò in terra per paura et che con questo anco lui haver havuto il suo intento con molte belle donne; et che havea havuti i libri da alcune persone, le quali non voglio nominarli per non farli iniuria perchè sono morti; et che lui osservava coerti pieni di luna et del sole et che bisognava che la luna et il sole congionti insieme, et fece ivi un discorso di astrologia: in qual segno che era il sole et quanti gradi così de la luna et molte altre cose in questa materia che io non me le ricordo precisamente; et che anco scongiurava uno spirito chiamato Barbato, il qual lui vedeva visibilmente et che ne havea anco un altro bellissimo secreto, come lui*

([15]) Cfr. M. BENDISCIOLI, *La Riforma protestante*, Roma 1952, pp. 74-86: 84-85.

diceva, ma che bisognava havere una pelle di una cagna negra et tagliar quella pelle con un cortello di cana, dove scriveva alcune cose, che scongiurava anco un altro spirito et nominò certi nomi di spiriti che gli apparevano quali non ho potuti tenir a mente per esser nomi stranii [...]

Pur dovendo tralasciare altri particolari del colorito quadretto dell'interno della famiglia de Susannis occupata in una seduta «spiritica» notturna attorno al fuoco, con il fratello spione e delatore a origliare dietro la porta, non è possibile non collegarvi un'altra scena notturna, suggestiva quanto questa ed a questa legata proprio da un *tema musicale di fondo* che, annullando distanze di tempo e di spazio (è ambientata infatti oltre cinquant'anni dopo nella Bassa friulana), ce le fa passare dinnanzi ambedue in un'unica sequenza: si tratta sempre di un raduno notturno — ma stavolta con scopo lustrale e propiziatorio — che vede raccogliersi un nutrito gruppo di donne di Palazzolo dello Stella le quali, accompagnate da un piccolo drappello di uomini, «andavano processionando e lustrando la villa di dentro e di fuori cantando a doi chori certa sua canzone *Schiarazzola Marazzola* per impetrare la pioggia la notte della Pentecoste, e spesse volte si aggiungevano il *falalela*».

Il 10 giugno 1624 il curato del luogo, dopo averle rimproverate a più riprese senza alcun esito (anzi ottenendo il risultato di veder ridicolizzato e sberleffato anche il proprio coadiutore), sporge circostanziata denunzia al Tribunale dell'Inquisizione. Non conosciamo l'esito ottenuto dalla denunzia; conosciamo però la musica di quella «certa sua canzone in doi chori» che quelle donne cantavano su un testo così strano e con un ritmo così incisivo: ed è proprio la stessa musica che il nostro musicista aveva dato alle stampe a Venezia nel 1578, cioè quasi mezzo secolo prima, inframmezzandola ad altri numerosi ed innocui balli (tra i quali due, *L'arboscello* e *Putta nera,* espressamente qualificati come «balli furlani»).

Non è neanche immaginabile che quelle esagitate donne di Palazzolo avessero per mano stampe musicali veneziane di cinquant'anni prima: è più credibile che il musicista, interessato già per proprio conto a fenomeni di negromanzia e di magia popolare, sia venuto a conoscenza (se non a pratica) di tale canto/ballo, ne abbia assunto titolo e melodia e li abbia voluti tramandare o comunque far conoscere senza suscitare sospetti, inserendoli in una raccolta di balli destinata ad una ignara accolta di «lontani» accademici parmensi: a noi, meno ignari di cose locali, è balzato subito in forte rilievo il significato della coincidenza ed il valore documentario dei due ritrovamenti.

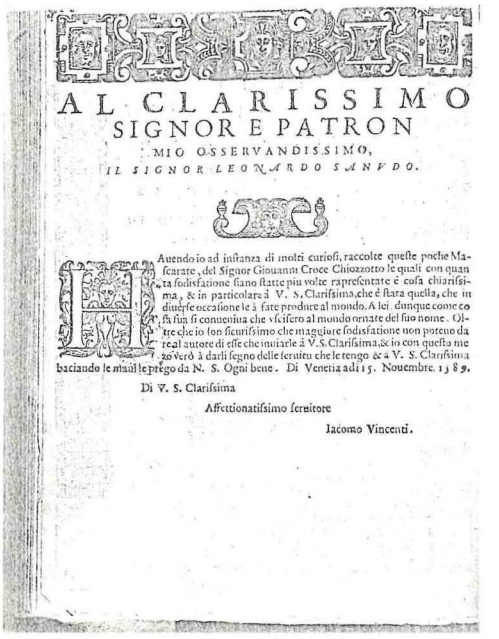
Se questi dati sono certi, meno certi e tutti da verificare sono quelli che sembra esibire con allusiva provocazione un altro documento che dati e date sollecitano però a collegare alla figura di Giorgio Mainerio: si tratta di una lettera datata da Gorizia nel 1555 e indirizzata ai consiglieri della Camera arciducale di Graz. In essa si tratta di un musicista nato a Parma, il cui padre

Pordenone, Palazzo Ricchieri, fregio affrescato (prov. ex Palazzo Rorario): Ballo campestre *di G. Pordenone (attr.), particolare.*

però era di origine scozzese, e che, oltre ad essere un ottimo organista, era anche un ricercato virtuoso di strumenti a corda: ora nei documenti udinesi Mainerio è sì sempre designato come parmesano, ma egli stesso firma Mayner (nome che pare indirizzare ad un'origine e/o una provenienza da zona anglofona) nei documenti che sottoscrive; e l'inventario della biblioteca personale redatto in occasione della perquisizione della sua abitazione, ordinata dal Tribunale, registra anche «doi libri de tabulatura de lauto». Il documento inoltre, riguardando in generale il problema dei banditi veneti, sembra voler precisare con un certo puntiglio all'autorità, che queste disposizioni non riguardano affatto l'organista e che quindi ci dev'essere stata o mala fede o disinformazione in chi ha provocato il decreto camerale. Sarebbe però stato inutile precisare nella risposta la nazionalità del padre dell'organista, qualora non si fosse intuito che alla Camera arciducale proprio su ciò s'era equivocato per provocare l'allontanamento dell'organista: è ipotizzabile perciò che il padre fosse uno scozzese-parmense bandito dai territori veneti e che si fosse tentato di coinvolgere il figlio organista nella stessa condizione giuridica prevista dal bando per il padre. Ora questi dati stranamente coincidenti ci spingono ad un ardito collegamento: un «cancelliero parmesano» imprigionato a Venezia per eresia e feritosi in carcere con un temperino al collo volontariamente (per ottenere la scarcerazione o un bando?) aveva in quello stesso torno di tempo preso stanza ad Udine ed aveva collocato nel celebre monastero delle Clarisse di Udine una figlia, alla quale molti anni dopo fu addossata la responsabilità degli inizi di tante deviazioni morali e dottrinali in S. Chiara, con la motivazione che «essendo cattivo il padre fusse anche lei (la figlia) cattiva et causa che l'altre fuggirono, et contaminasse l'altre d'ere-

sia». Così affermò nel 1590 la sessantacinquenne suor Cornelia Simonini riferendosi a circa quarant'anni avanti, cioè al «principio di questa eresia ... quando in questa città venne un cancelliere parmesano padre della detta suor Artemisia» ([16]). E con un bando da Venezia non si scappa per rifugiarsi a Udine, territorio ancora veneto, ma in un territorio imperiale: e per un bandito veneto la prima e più vicina zona imperiale di rifugio è proprio Gorizia. Perciò siamo attirati dall'ipotesi di un tragitto Venezia-Gorizia-Udine della famiglia Mayner: ma gli elementi non quadrano ancora tutti e perciò ci teniamo, insoddisfatti, alla sola congettura, che ci pare se non altro seducente, nella speranza che ulteriori ricerche possano chiarire e risistemare o rettificare dati e ipotesi.

CANTO
MASCARATE
PIACEVOLE
ET RIDICOLOSE,
PER IL CARNEVALE
A 4. 5. 6. 7. & otto voci.
DI GIOVANNI CROCE CHIOZOTTO
Nouamente composte, & date in luce.
LIBRO PRIMO.
CON PRIVILEGIO.
IN VENETIA, Appresso Iacomo Vincenti.
M D LXXX X.


AL CLARISSIMO
SIGNOR E PATRON
MIO OSSERVANDISSIMO,
IL SIGNOR LEONARDO SANVDO.

Auendo io ad instanza di molti curiosi, raccolte queste poche Mascarate, del Signor Giouanni Croce Chiozzotto le quali con quanta sodisfatione siano state più volte rapresentate è cosa chiarissima, & in particolare à V. S. Clarissima, che è stata quella, che in diuerse occasione le à fate produrre al mondo. A lei dunque come cosa sua si conueniua che vscissero al mondo ornate del suo nome. Oltre che io son sicurissimo che maggiore sodisfatione non poteuo da real autore di esse che imitarle à V. S. Clarissima, & io con questa mia sarò verò à darli segno delle seruitù che le tengo & a V. S. Clarissima baciando le mani le prego da N. S. Ogni bene. Di Venetia adi 15. Nouembre. 1589.

Di V. S. Clarissima

Affettionatissimo seruitore

Iacomo Vincenti.

Giovanni Croce, Mascarate piacevole et ridicolose per il Carnevale..., *frontespizio e lettera dedicatoria dell'editore I. Vincenti a L. Sanudo.*

... la «mascarata» di Croce, ...

Ha tutto il sapore della citazione popolare la *canzone a ballo* inserita in una delle sue *Mascarate* dal celebre maestro della Cappella musicale della Basilica di S. Marco di Venezia, Giovanni Croce:

([16]) Cfr. G. PAOLINI, *L'eterodossia nel Monastero delle Clarisse di Udine nella seconda metà del '500,* «Collectanea franciscana» 50, 1980, pp. 150-165.

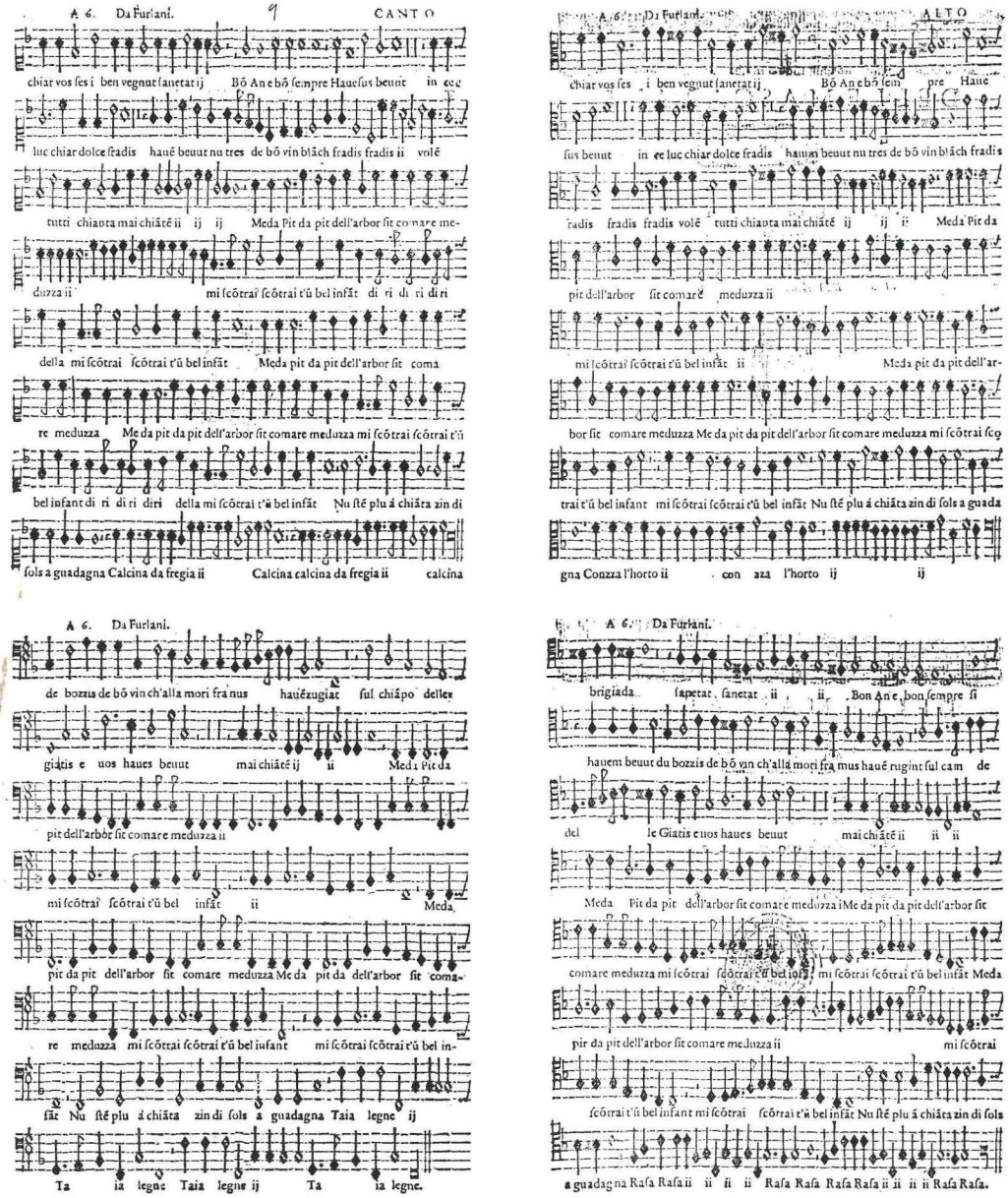
Me da pìt de l'arborsìt
comare Meduzza
mi scontràì t'un biél infànt
diridiridiridella.

Si tratta *canto/ballo* tipico dei «furlani» che per motivi di lavoro si trovano emigrati a Venezia verso gli anni 1580-1590. Croce lo individua acutamente come etnicamente caratterizzante e «coreicamente» efficace: dobbiamo infatti ritenere che se tutta la *mascarata* era in qualche modo «rappresentata», a questo punto si facesse spazio ad una sezione danzata.

Per la condizione dei friulani nella città di Venezia verso la seconda metà del secolo XVI e per la loro condizione di emigranti relegati a svolgere mansioni da «sottani» e ad abitare i quartieri «bassi», basterà citare qualche risentita espressione del nobile letterato friulano Cornelio Frangipane (apparentato al Claudio autore della celebre «tragedia» *Proteo pastor del mare,* rappresentata nel 1574 con intermezzi musicali di Claudio Merulo, ma anche dei testi di alcuni mottetti celebrativi musicati dal maestro della Cappella dogale Gioseffo Zarlino ed eseguiti sul Bucintoro nella medesima occasione). Il Frangipane, che pur vantava qualche punto sui popolani protagonisti della *mascarata,* afferma in una sua «lettera»: *«...tutti son forestieri in Venezia che veneziani non siano; et quivi ai forestieri son chiuse le porte de le dignità... anzi forse in Venezia un forestiero di raro intelletto fornito e di chiara virtù risplendente, è da molti occhi guardato e quasi custodito, ponendo mente a ciò che fa, a ciò che immagina ... Chi non sa nelle brigate loro ... parlare ridere e scherzare secondo i motti, i colori et forme lor proprie, è riputato melenso e mal creato ... il forestiero di nulla è fatto partecipe et è propriamente un Tantalo in mezzo all'acque ... qual asino dà in parete, tal riceve»* ([17]).

La consistente colonia di friulani emigrati nella città lagunare e stanziatisi prevalentemente nei sestrieri di Castello e di Dorsoduro *(Campo* e *Fon-*

([17]) Tale lettera, intitolata *Venezia non esser buon albergo a' forestieri,* fu edita a cura di B. Gerometta, Venezia, tip. di G. Antonelli, 1858. Va però ricordata anche la «favola marina» *Aci,* che Scipione di Manzano scrisse e pubblicò in Venezia presso G.B. Ciotti nel 1600: in essa «sotto il velo» della favola «si loda la serenissima repubblica di Venezia». Sull'immagine dei friulani presso i veneziani, cfr. G. VIDOSSI, *Il friulano nel blasone popolare,* «Ce fastu?» VIII, 1932, pp. 1-10, ampliato con un'*Aggiunta al blasone del friulano,* ora in ID., *Saggi e scritti minori di folclore,* Torino 1960, pp. 133-147: ove si potrà dunque mitigare l'espressione: «Solo sul teatro il friulano ... non apparisce ... con intendimenti blasonici», dato che la *Mascarata* «da furlani» di Giovanni Croce è di genere rappresentativo. Sulla rarità di stampe in friulano del secolo XVI offre qualche riflessione M. CORTELAZZO, *Plurilinguismo celebrativo,* «Lettere italiane» XXIII (1971) pp. 494-95, a proposito della «Canzone in lingua forlana» *Trusse mo, trusse Stilìn,* «uno dei rarissimi esempi della presenza del friulano in stampe popolari cinquecentesche». Testi e titoli di brani friulani (tra i quali *Scjarazzola, Marazzola* di Giorgio Mainerio) relativi a musica elenca G. PRESSACCO, *Contributo alla conoscenza del canto corale friulano,* in *Aspetti e problemi della coralità in Friuli,* Gradisca d'Isonzo 1983, pp. 41-47.



Giovanni Croce, Mascarate ..., *libretti-parte di Canto, Alto, Quinto e Basso.*

damenta dei Furlani, Campiello delle Furlane, Fondamenta e *Corte delle Furlane)* ebbe certamente modo di farsi notare per la propria lingua e per le proprie usanze e con ogni probabilità anche per «un certo modo» di cantare e di ballare (si potevano infatti, come si vedrà, ballare *«alla furlana»* anche altri balli). Se ne accorsero tempestivamente anche altri musicisti attenti alla realtà sociale degli strati meno abbienti della sfarzosa società veneziana, quali Giovanni Croce, Francesco Cavalli e Giovanni Legrenzi: maestri della cap-

pella di San Marco e quindi in possesso di un mestiere musicale di prim'ordine, non disdegnavano, per convinzione o per interesse, di far sentire nelle loro composizioni, profane, gli echi della musica e del ballo popolare. Ed è appunto quanto si può riscontrare nella *mascarata a 6. Da Furlani* del Croce: si tratta di una delle *Mascarate piacevole et ridicolose per il carnevale a 4.5.6.7. et 8 voci,* edite dal Vincenti nel 1590, ma di cui la lettera dedicatoria dello stesso Vincenti a Leonardo Sanudo, porta la data del 1589 ed accenna al fatto che

> *«...siano state più volte rappresentate* [...]
> *in diverse occasione fate produre al mondo».*

È chiaro il riferimento ad esecuzioni — che meglio si direbbero *performances* di tipo ballettistico — di parecchio precedenti e ad un largo successo da esse goduto in occasione del celebre carnevale di Venezia, che già nel '500 tendeva a dilatarsi ben oltre i primi mesi dell'anno (si ponga attenzione al significativo: «Bon an e bon sempre...»). Queste *Mascarate* sono una delle opere più significative tra quelle profane del simpatico *Chiozzotto,* che il futuro ruolo di maestro della Cappella dogale avrebbe visto maggiormente impegnato nella produzione sacra: egli tratta qui un genere musicale che già tende a trasferirsi dalla «camera» (luogo deputato alla esecuzione del più raffinato *madrigale*) ai grandi saloni imbanditi e illuminati dei palazzi e delle ville venete o addirittura nelle calli e nei campielli, ove popolani e nobili «in bautta» s'incontravano e si confondevano nella pazzia collettiva del carnevale. Nel nostro caso si tratta di una «rappresentazione» comprendente una serie di quadretti che ritraggono la vita della colonia friulana a Venezia: ognuna delle sei parti vocali (e strumentali?) rappresenta uno dei mestieri caratteristici dei friulani in laguna (muratori, ortolani, falegnami, fornai, taglialegna). Eccone il seguito delle «scene» (in Appendice II, riportiamo il testo letterario completo):

— *presentazione dei personaggi:* ognuna delle sei «voci» all'ingresso si autopresenta sulla splendida scena di quel luminoso teatro europeo che è la Venezia del XVI secolo; questo grande palco infatti, pur prossimo al calar della tenda, mandava ancora quei bagliori che richiamavano da tutta la terraferma la colorita manovalanza necessaria quanto l'olio, all'alimentazione di tanta face;

— *saluto condito da imprecazioni:* significativo il permanere del «cjars fradis», qui come «...fradis miei cjar[s]...»: è una delle espressioni idiomatiche più caratteristiche del friulano; lo si ritrova in Eusebio Stella, nelle canzoni alpine e nell'uso ancora corrente;

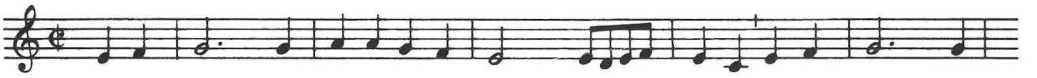
— *invito a bere:* il Chiozzotto con acutezza individua immediatamente uno dei «vizi» più pesanti dei friulani ed il dilungarsi del dialogo sulle caratteristiche del vino, sull'ubicazione delle bettole (interessante la storpiatura

del «campo dei legati pontifici» in «cjampo de le gjatis», il «campo delle gatte»), sull'inevitabile «cjoche» (ammessa sottovoce — «cha la mori tra nos» — e resa musicalmente con una efficace progressione discendente), ha indubbiamente una valenza censoria oltre che ironica;

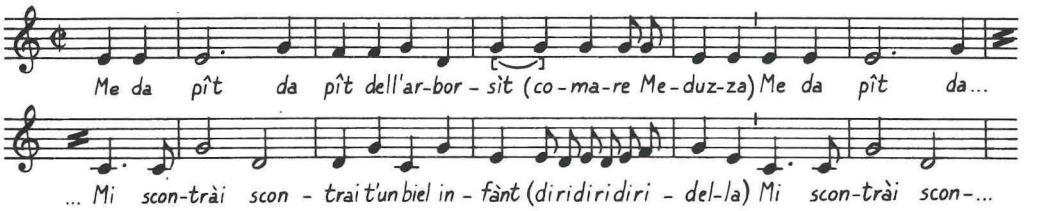
— *invito al canto:* un invito che riguarda e vuol coinvolgere tutti «Fradis, fradis volén tutti cjantá?». Croce ritiene che l'espressione «corale» sia un tratto etnicamente caratterizzante: a conferma di ciò il «mai cjantèn!» (che costituisce quasi un calco del classico «magis canamus») apparentemente assurdo nel suo rivolgersi a persone che già stanno cantando, si giustifica quale sollecitazione ad una maggiore intensità o forse al coinvolgimento in un *canto/danza* o forse ancora all'esecuzione del canto tipico, caratteristico e caratterizzante: «Cjantín mai (alc di biel)»;

— *canto dell'«arboscello»:* si tratta certamente di una specie di canto «nazionale» dei friulani, che unisce insieme i tratti del canto e del ballo; le sei voci che prima si erano suddivise in gruppi contrapposti e dialoganti e si erano rincorse in alcune imitazioni contrappuntistiche, a questo punto s'arrestano e dopo uno stacco netto, riattaccano procedendo in assoluta omofonia con l'utilizzo di temi brevi, ripetuti, fortemente ritmati e alternati da termini allitteratori («...comare Meduzza... Diridiridiridella...»): il segno di ritornello indica chiaramente le innumeri iterazioni funzionali al prolungarsi di un ballo popolare. Ci troviamo qui di fronte al caso non raro (questo espediente era già stato usato con frequenza per esempio da Francesco Patavino, presente a Gemona e Cividale nei primi decenni del secolo) dell'inserimento in una composizione dotta, non solo di una *citazione popolare,* ma di un intero brano musicale, che crediamo appunto identificabile con quel canto/ballo dell'*Arboscello* (*arborsít*, più che *arbulút*), che pochi anni prima era stato edito esclusivamente come ballo — e quindi senza testo — da Giorgio Mainerio nel citato *Il 1° libro de balli* (Venezia, Gradano 1578):

G. MAINERIO, *L'arboscello. Ballo friulano.*



G. CROCE, *Mascarata de furlani.*



è da credere che un brano di questo genere (che vari altri indizi fanno ritenere di origine assai anteriore al XVI secolo) abbia svolto quel ruolo da «inno nazionale», attribuito oggi in Friuli a «Stelutis alpinis» di Arturo Zardini, che come ognun sa data dal secondo decennio del nostro secolo;

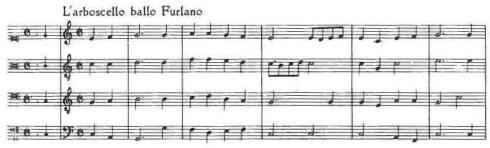
— *invito al lavoro:* il richiamo alla dura realtà della vita da emigranti, si concretizza nell'invito al «guadagno» e al «sparagn»: il vino e il canto non sono dunque che una breve parentesi nella dura vita quotidiana di questi friulani, a cui lo splendido carnevale di Venezia permette solo momentaneamente (*semel in anno...*) di dimenticare la propria condizione di colonia di sudditi e di «sotàns»;

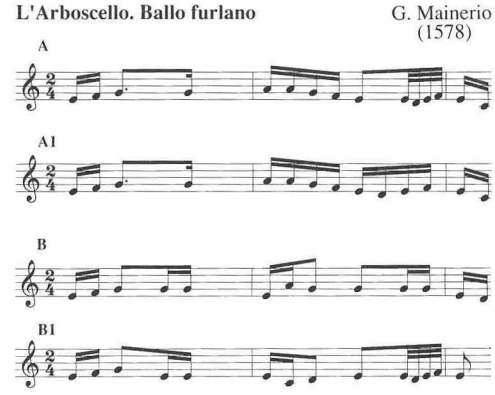
— *congedo:* consiste nella ripresa del modulo già utilizzato per la presentazione dei «personaggi»; l'esecuzione potrebbe ovviare a questa identità, iterando dal piano al forte la presentazione e dal forte al piano il congedo, quasi a fare da sottofondo musicale all'arrivo e alla partenza dei protagonisti di questa piccola azione scenica, che certo può rendere appieno la propria carica descrittiva, solo con una adeguata «rappresentazione» che coinvolga canto, suono e danza.

Quel «canto» dell'*arborsìt* richiama dunque immediatamente uno dei «balli furlani» di Giorgio Mainerio che s'intitola appunto *L'arboscello*; mentre il «biél infànt» non può non far venire alla mente il celebre «soneto furlan»

E là fóur dal nuestri chiàmp
spes jo chiat'un biél infànt

che c'induce a considerare anche il primo ed il terzo verso della nostra «citazione» come ripresa di una «ballata minore» in ottonari, con accento e rima interna in terza posizione (e queste analogie tematiche e formali obbligano di per sè ad un accostamento al citato *soneto*, che veramente dal punto di vista stilistico è una *ballata,* avendo qui quel termine il senso primitivo e pressochè etimologico di melodia, canzonetta, ben noto per *sonet* provenzale e francese). Il canto/ballo sotto l'arboscello o l'alberello, qui testimoniato come danza magico-amorosa, ci induce a considerare questo testo «coreico» come prova della sopravvivenza attraverso la musica popolare di antiche pratiche cultuali, forse precristiane. Ma questo accenno merita maggiore sviluppo, riferendosi forse a quell'arcaico uso popolare del canto/ballo dell'albero o sotto l'albero cui s'opposero sia Venanzio Fortunato nel secolo VI col suo «arbor *una* nobilis», sia la «piccola crociata» organizzata nel 1331 dall'inquisitore Francesco da Chioggia nella Carniola. Se n'è già accennato e ci si tornerà sopra appresso. Ma attenendoci qui all'aspetto musicale, noteremo come Croce e Mainerio utilizzino questo rudimentale tema per applicarvi «va-





G. Mainerio, Il I libro de balli: *L'arboscello ballo furlano nella trascrizione moderna di M. Schuler e diviso «in doi chori».*

riamente» il proprio estro inventivo: ognuno dei due colloca infatti «diversamente» alcune rapide *diminuzioni* negli interstizi che la melodia concede.

Ciò permette di tematizzare qui nuovamente tale tecnica esecutiva, a motivo del suo ripresentarsi in altri due esponenti del Cinquecento musicale friulano.

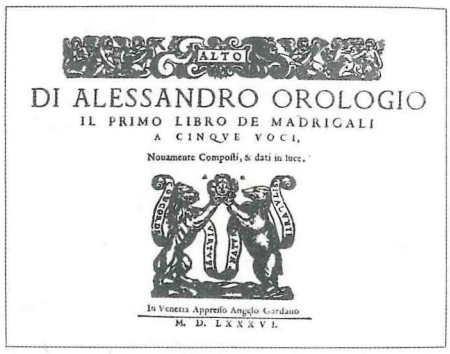
... Girolamo Dalla Casa e Alessandro Orologio.

Proprio in Friuli questa tecnica della variazione-diminuzione aveva trovato infatti alcuni dei suoi primi pratici e teorici: oltre al Mainerio infatti, s'eran distinti per tale tecnica «improvvisatoria» anche Alessandro Orologio e Girolamo Dalla Casa detto «Giron da Udene».

Quest'ultimo musicista in particolare, formatosi nel *Publicum musicale gymnasium* che nella città natale s'era andato gradualmente strutturando e qualificando attorno alla metà del secolo XVI, era noto e ricercato, oltre che come compositore e teorico, anche quale insuperabile esecutore al cornetto — assieme ai due fratelli Nicolò e Giovanni — di musiche strumentali per insieme di fiati ([18]). Egli dal 1568 al 1601 ricoprì la carica di «Capo de Concerti delli stromenti di fiato de la Illustrissima Signoria di Venezia», ma da Udine nel 1554 già aveva dato alle stampe un libro di *Motetti a quattro voci de cantare et sonare negl'instromenti di tutto genere* (opera vista, a suo dire, da Fétis, ma purtroppo a tutt'oggi non ritrovata). Conoscendo l'ambiente di provenienza e di formazione di questo celebre trio (a Venezia erano noti come «gli Udene») ed insieme l'opera teorica di Girolamo (*Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato et corda et di voce umana,* Venezia, Gardano 1584), non è difficile ipotizzare che questa abilità e questo affiatamento

([18]) Cfr. G. PRESSACCO, *Girolamo da Udine, teorico cinquecentesco dell'improvvisazione musicale,* in «Atti dell'Accademia di Ss., Ll. e Aa. di Udine», LXXVIII, 1985, pp. 181-212.

IL VERO MODO
DI DIMINVIR. CON TVTTE
LE SORTI DI STROMENTI
Di fiato, & corda, & di voce humana.
DI GIROLAMO DALLA CASA
DETTO DA VDENE
Capo de Concerti delli Stromenti di fiato,
della Illustriss. Signoria di Venezia.
LIBRO PRIMO.
AL MOLTO ILLVSTRE
Sig. Conte Mario Bentiaqua.
CON PRIVILEGGIO.
In Venetia Appresso Angelo Gardano.
M D LXXXIIII.


ALTO
DI ALESSANDRO OROLOGIO
IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI
A CINQVE VOCI,
Nouamente Compositi, & dati in luce.
In Venetia Appresso Angelo Gardano
M. D. LXXXVI.

Alessandro Orologio, Il primo libro de madrigali a cinque voci *(Venezia 1586): frontespizio.*

Girolamo Dalla Casa, Il vero modo di diminuir... *(Venezia 1584): frontespizio del* Libro primo.

li avessero acquisiti mediante la lunga e diuturna pratica quale *ensamble* di esecutori di musiche da ballo al servizio della Comunità di Udine. I due libri de *Il vero modo di diminuir* paiono infatti frutto, oltre che di scienza, anche e soprattutto di pratica musicale: infatti l'opera è formata da brevi capitoletti teorico-pratici per l'utilizzo virtuosistico dei singoli strumenti o meglio per incrementare le nascenti possibilità «idiomatiche» di vari strumenti fino ad allora succubi del fraseggio vocale; essa contiene anche l'invenzione e l'utilizzazione di nuove figure musicali (le *triplicate* e le *quadruplicate*) necessarie per una più scintillante resa della tecnica della diminuzione quale veniva applicata sui valori larghi e «tenuti» di composizioni vocali degli autori del tempo (Giovanni Pierluigi da Palestrina, Cipriano de Rore, Luca Marenzio, Orlando di Lasso...). Questo trattato pare dimostrare quanto fosse divenuta usuale l'esecuzione strumentale o addirittura concertata delle composizioni vocali e come nel tardo '500 si possa trovare ampia documentazione di quelle interessanti prassi musicali che vanno sotto il nome di esecuzioni «anfibie» e di quelle tecniche del «passeggiare» con le quali si confondono le origini della tecnica dell'«improvvisazione». Girolamo visse a Venezia assieme ai suoi due fratelli cornettisti Nicolò (compositore pure lui e autore, tra l'altro, di un interessante brano «in due cori» *Dialogo d'uomini e donne* a dieci voci) e Zuan (di cui non pare si conoscano composizioni, almeno fino ad oggi): si

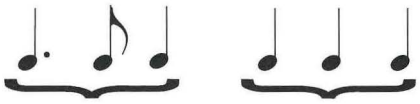
può pensare che assieme ad altri gruppi di friulani come i da Mosto, i de Laudis (?) e forse anche i due Cesari, abbiano formato il nucleo dell'orchestra di cui poterono usufruire i celebri maestri di cappella veneziani Gioseffo Zarlino, che la volle, i due Gabrieli, Croce e lo stesso Claudio Monteverdi in San Marco ([19]).

Alessandro Orologio, friulano udinese (di famiglia però originaria di Aurava, presso Spilimbergo in provincia di Pordenone, da dove provenivano il nonno ed il padre addetti alla manutenzione degli orologi cittadini, donde la denominazione «degli orologi» e poi più semplicemente «Orologio») formatosi quale cornettista e musicista nella scuola udinese di cui s'è già parlato, è autore, oltre che di numerose raccolte di splendida musica vocale sacra e profana che per certi aspetti permette di avvicinarlo al sommo Luca Marenzio, anche delle 28 celebri *Intradae quinque et sex vocibus, quarum in omni genere instrumentorum musicorum usus esse potest* (Helmstaedt, Jacob Lucius 1597), di cui 8 a cinque e 20 a sei parti, le quali «fanno parte delle più antiche composizioni strumentali a stampa di questo genere e lasciano intendere l'influsso italiano sulla storia della *suite* orchestrale nei paesi tedeschi» (è interessante osservare luogo e data di edizione; la carriera europea dell'Orologio da Udine a Praga, Hesse, Dresda... è sintomatica per molti altri musici anche friulani dell'epoca; egli ebbe occasione di conoscere il celebre John Dowland alla corte del Landgravio di Hesse, ove il musico s'era trovato al seguito di Cristiano IV di Danimarca; è noto infatti che a questo monarca Orologio dedicò e indirizzò ben tre lettere, come più sotto si dirà). È stato con acutezza osservato che

«Orologio's pieces are an attractive fusion of the sofistication of the most refined vocal music with the simple directress of *german dance music*... Orologio's *Intradas* seen to have been quite influential in Germany. Two of the pieces... were drawn on by Christoph Demantius who used their rhythmic patterns as the basic for two *Intradas* of his own; in they the resemblance could be coincidental, except that Demantius worked for some of his career only a few miles away from Dresden so must certainly have know Orologio's pieces. This lend of rhythmic borrowing was not innusual at the end of the sixteenth century: a better-know example can be found in Thomas Morely's *Balletti* of 1595, some of which follow the rhythms of Gastoldi *Balletti* very closely».

([19]) Il *ms. 1128* (ca. 1585) della Biblioteca Capitolare di Verona riporta ai nn. 1, 9, 42 esempi di diminuzioni tratte dall'opera di Girolamo, attestandone la precoce autorevolezza e diffusione: cfr. D. KÄMPER, *La musica strumentale nel Rinascimento,* Torino, ERI 1976, pp. 233-234 e *passim.* Quest'opera si consulterà utilmente anche per quanto osserva del Mainerio, del Bianchini e del Ruffo (in specie sul rapporto tra *La gamba, La cara cossa,* da lui ritenuta, col Gombosi, un tipo di danza apparentata ad una variante della *Follia*: p. 185).

Nella prospettiva di una storia della musica per danza in Friuli, la figura dell'Orologio assume dunque un rilievo oggettivo che travalica i confini della Piccola Patria, ponendosi come «tramite non inerte» tra la cultura latina e quella germanica, a conferma di una funzione e di un ruolo che abbiamo già rilevato per il periodo romano e medioevale. Anche nell'ottica più locale comunque l'opera di Alessandro Orologio può inserirsi per almeno due interessanti particolari: l'uso frequente e disinvolto che fa della successione di ritmi binari e ternari (si prenda ad esempio l'*Intrada XI*) ed una fresca attestazione dell'utilizzazione di quello che poi sarebbe stato chiamato «ritmo di furlana» (e se ne veda l'esempio nell'*Intrada XXVI,* impostata su un tempo di 6/4, con figurazione puntata del primo movimento):



Certo si può parlare di casualità, ma sarebbe ignorare dei dati oggettivi: questi due fattori sono infatti di qualche importanza per chiarire i rapporti e superare finalmente l'artificiosa separazione tra i «balli furlani» cinquecenteschi e le «furlane venete» del periodo barocco. Orologio, che tra l'altro si segnala anche perché impiegò con «precocità» il basso continuo in alcune sue opere sacre, aveva già visto pubblicata a stampa nel 1596 (da parte di un amico e collega musicista e strumentista conosciuto nel periodo della comune formazione udinese, Francesco Zagabria) una trascrizione «per sonar di liuto», cioé per un utilizzo non solo vocale e presumibilmente anche «coreico» delle proprie splendide *Canzonette a tre voci.* Egli nelle tre citate lettere cenna ad un *Dialogus per concerti et denique librum de coloratura,* forse cioè ad un breve trattato (in forma di lettera? o forse ad un manuale teorico- pratico) sulla stessa tecnica di cui sopra abbiamo parlato e che insistiamo essere stata particolarmente «frequentata» da questi musicisti friulani, anche o proprio grazie all'esperienza maturata in patria nel dover «variare all'infinito» delle brevi frasi musicali, nelle quali non è difficile individuare anche la scarna e iterativa struttura originaria della villotta friulana.

In altri termini, è da ritenere che la raccolta a stampa di Mainerio (che contiene tre e, forse, quattro balli definibili «friulani») costituisca solo un archetipo estremamente significativo del modo quasi stenografico di dare alle stampe solo i «motivi musicali di base» ad utilità degli esecutori, che se ne servivano poi come di «canovacci» da spremere fino a che i ballerini avessero avuto voglia di ballare: e sappiamo che le ripetizioni vieppiù rapide e «diminuite» del motivo musicale potevano giungere a sedici e più (solo per fare un esempio, Gretry dirà che dal «Saint George (mulatte) il y est répété vingt fois et a la fin... on est fadé de ne plus l'entendre», fino cioè all'incoscienza, all'estraniamento, forse alla «follia», allo stordimento, fino appunto all'*estasi*:

con acutezza Nettl ha focalizzato in ciò la caratteristica della *furlana*). Mainerio stesso si preoccupa di offrire alcuni esempi di questa tecnica della *diminuzione*, che egli in alcuni casi designa con il termine allora diffuso di «alio modo», ove per *modo* deve propriamente intendersi ciò che oggi definiamo *variazione*.

La «furlana» suonata da «un'apposita brigata»

Al secondo Cinquecento appartiene anche la cronaca del passaggio in Friuli di Enrico III, che nel 1574 dalla Polonia si recava a ricevere la corona del regno di Francia: dopo esser transitato per Venzone e Spilimbergo, il monarca fu ospite a Porcia del conte Ermes, che volle rallegrare l'illustre ospite con un ricevimento al quale parteciparono molti esponenti della nobiltà «castellana» locale. Ma ecco la parte di quella cronaca, pubblicata da Francesco di Toppo sulla *Strenna friulana* del 1844 ([20]):

«Enrico era giovane e volenteroso dappoi con tutte danzava; e siccome il conte di Porciglia aveva all'uopo valenti suonatori comandati a Venezia, varie foggie di usitati e ritondi balli si praticarono e tra questi furono ripetuti il Brando, la Gagliarda *e* la Corrente. *Si fece poi il* Ballo della catena *e balli spagnuoli che molto son ora di moda. Terminate codeste danze domandò il re di veder le nostrali e queste vennero da un'apposita brigata suonate. Si cominciò dalla* Furlana, *poi venne la* Schiava, *la* Sticca *in appresso e quanti balli sono in uso costà. Molto applaudiva il re, che ne era beato, e giunse sino a batter le palme, però sempre i maggiori encomi volgieva ad Oristilla e andatole appresso: «Mi duole — le disse — non saper danze cotali, ché le farei» ed alle altre indirizzandosi: «Donne gentili — esclamò — voi siete nate pel ballo; non ho veduta altrove grazia cotanta. Belle friulane, chi dalla musica e dalla danza è fortemente commosso, come voi siete, deve avere un sentire squisito, un'anima ardente; seco voi mi rallegro!».*

Senonché taluna delle convenute madonne, scorgendo tanta bontà e tanta dimestichezza nel re, si fece allora sommessamente a pregarlo di fare prova dei nostri balli. Egli, perché non esercitato, non voleva avventurarsi; ma ad una unendosi altre, poi tutte (come avviene quando per temenza si esita) accondiscese. «Farò alla meglio — disse — siate buone con me» e presa Oristilla che tra le altre timida stava: «La costei perizia — soggiunse — mi gioverà», ché veramente appariva mirabile danzatrice. Si suonò la Furlana; *e come danzava bene il re! Almeno tutti ad una voce applaudivano. Nessuno dei nostri mai fece cotanto; era cosa meravigliosa a vederlo».*

([20]) Parzialmente riedita nel *Bollettino della Società filologica friulana*, IV, 1928, pp. 138-139, dal quale riprendiamo il pertinente passo.

Interessa qui rimarcare alcuni fatti:

1) la nobiltà locale conosceva e ballava i tipici balli del popolo, testimoniando ad evidenza quell'osmosi dello stesso repertorio tra diversi strati sociali di cui finora si è fatto troppo poco conto;

2) in Friuli erano noti alla nobiltà anche i più diffusi balli del repertorio europeo (il *brando*, la *gagliarda*, la *corrente*, il *ballo della catena*,...) e spagnolo, che però non erano noti od usuali agli strumentisti locali;

3) per i balli locali fu utilizzata «un'apposita brigata» di suonatori, a sottolineare che, almeno a quell'epoca, la *furlana* era ignota ai suonatori «comandati a Venezia»;

4) sono già identificabili come etnicamente caratterizzanti tre balli: la *furlana*, la *schiava*, la *sticca*.

Quest'esibizione di balli per il transito in Friuli d'un personaggio di rilievo, fornisce lo spunto per ricordare come questi e simili occasioni erano motivo frequente di un genere di esecuzioni musicali che oggi si fatica a registrare tra quelle significative per una storia della musica in senso stretto: è necessario richiamare l'attenzione, come è stato recentemente fatto in modo autorevole (21), sulla diversità del concetto di fruizione musicale quale oggi si concepisce (con teatri e sale da concerto) e quale invece si praticava in epoche remote. La musica era parte più integrante della vita collettiva e non se ne distaccava a fini puramente spettacolari come ai nostri giorni. Analogamente a quanto avveniva nelle chiese ed a quanto ancor oggi avviene per le popolazioni di culture non sviluppatesi secondo i nostri parametri di evoluzione, il consumo di musica era profondamente integrato nella vita quotidiana civile e religiosa. In questo contesto van recuperati anche fenomeni apparentemente banali quali il *suono delle campane*, l'uso delle *trombette* per il *bando* dei decreti imperiali, comunali, cittadini o signorili (22), l'impiego di suonatori di fiati nei *cortei* per accogliere all'*ingresso* o accompagnare all'*uscita* della città ospiti illustri, per allietare e/o accompagnare *castelli* (23),

(21) Cfr. *Musica e Storia tra Medio Evo ed Età Moderna*, a cura di F.A. GALLO, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 9-29, che propone una «Storia degli eventi sonori». Ma si veda anche L. ALBERTI, s.v. *Scenografia e regia*, in Deumm, Il Lessico IV, Torino, Utet 1984, pp. 238-242 che parla di «un integralismo musicale quale la storia del teatro non ha più conosciuto». Sulla nascita del concetto di pubblico e di spettacolo, v. E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*, Torino, Einaudi 1976, pp. 115-117 (l'opera musicale: la «nascita del pubblico»).

(22) Raramente si pensa all'etimologia del termine oggi in uso per designare le note e benemerite formazioni strumentali dette *bande*.

(23) Già s'è parlato del *Castello d'Amore* che vide arbitro il patriarca Wolfger nel secondo decennio del XIII secolo: questo tipo di torneo-spettacolo era un gioco cortese in cui «un finto castello di panni finissimi e sete, veniva attaccato dall'esterno dai giovani cavalieri e veniva difeso dall'interno dalle fanciulle rinchiusevi, con lancio di fiori e di frutta». Fu in uso fino a tutto il '500 e di quest'epoca appunto si usa ricordare quello celebre avvenuto in Ferrara il 13 marzo 1561 e noto come *Castello di Gorgoferusa*, che fu «combattuto» in uno dei cortili di

Pordenone, Palazzo Ricchieri, fregio affrescato: Ballo campestre, *altro particolare.*

tornei, bigordi (popolarmente divenuti poi «bagordi»), *armeggiamenti, abbattimenti* (significativa l'etimologia: a battimento, cioè a ritmo), *feste cavalleresche* (o *cavalerie*), *carri, naumachie, palii, giostre o sbarre, quintane*. È nella prassi quotidiana di questi «servizi» che si van forgiando quelle compagini strumentali di fiati (in genere ottoni, ma anche legni) comunemente designati come «fistulatores», «pifferi», «trombetti»: le prestazioni per occasioni civi-

Corte Vecchia durante il carnevale per festeggiare il cardinalato di Luigi d'Este, poiché da questa data alla rappresentazione padovana dell'*Ermiona* di Pio Enea degli Obizzi nel 1636, pare si sia venuta evolvendo quel tipo di festa-spettacolo che l'anno seguente sfociò nel primo spettacolo d'opera dato ad un pubblico pagante in Venezia nel Teatro Nuovo di San Cassian, la celebre *Andromeda* di Francesco Mannelli e Benedetto Ferrari: la compagnia dei musici fu la stessa in Padova e in Venezia, cambiò il «modulo sociale» che dal 1637 è tradizionalmente ritenuto «Teatro dell'opera». Su tutto ciò cfr. ad esempio *I teatri del Veneto,* III, Venezia 1984, pp. 94-109. È celebre in questa serie di spettacoli la partecipazione dei Savorgnan di Udine alla *sbarra* o *giostra* che il 14 ottobre 1579 fu celebrata nel cortile di Palazzo Pitti a Firenze in occasione delle nozze di Francesco de' Medici con la veneziana Bianca Cappello: al *torneo*, che vide sfilare i nobili concorrenti travestiti da personaggi mitologici o allegorici, il Savorgnan si presentò su un carro a forma di galera eseguendo un «a solo» su accompagnamento di strumenti invisibili: la musica era stata composta da Claudio Merulo, lo stesso che nel 1574 aveva musicato *Proteo pastor del Mare,* la «tragedia» di Claudio Cornelio Frangipane a glorificazione di Enrico III neo-elettore di Francia. Ambedue le intonazioni musicali però sono andate purtroppo perdute: cfr. G. PRESSACCO *La musica e le istituzioni musicali nelle città di terraferma: Udine,* in *Storia della cultura veneta.* 4/I *Il Seicento,* Vicenza, N. Pozza 1983, pp. 483.

che, religiose e di svago pubblico costituivano per questi strumentisti un impegno che talora giunse all'assunzione in forma stabile da parte delle comunità; e ciò indubbiamente favorì un assestarsi delle esecuzioni a livelli professionistici: da questa pratica quotidiana uscirono quei gruppi «familiari» che resero celebre la città di Udine quale palestra di ottimi fiati ([24]).

I balli del «popolo minuto»

Alla fine del '500 risale anche una nuova e preziosa testimonianza proveniente dal *cod. Vat. lat. 13711* che, accanto ad altro materiale già noto (ballate, canti carnascialeschi,....), riporta anche degli *Intermedi furlani* destinati ad essere inseriti tra un «mariazo» ed una «comedia rustica» ([25]). I cenni ivi contenuti a diversi balli ed agli strumenti musicali impiegati per la loro esecuzione, inducono a riportarne i passi più interessanti:

Tintine tintine il mio liut
sune sune il pareloof
tochie la glinghie
. . .
par fuarce o par amoor
po faa san Ramachoor
. . .
cui di voo vul zupaa al pen
e fa cun me la morteane

[Sdarnali]

Horsù bivin un bolt.
Io vuei po' che zuppin.
Vus plas donne Zuanine
di balaa?

([24]) La prima segnalazione è dovuta ad EL. SIELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi,* Torino, Eri 1975, pp. 21-24; 82-83, che la dedusse, oltre che dalle proprie ricerche d'archivio, dall'opera di mons. G. VALE, *La Cappella musicale del Duomo di Udine,* «Note d'archivio per la storia musicale» VII, 1930, pp. 87-201, che aveva parlato di un «Publicum Musicale Gymnasium» in Udine verso la seconda metà del '500. Su ciò vedi ora anche G. PRESSACCO, *Girolamo da Udine, teorico cinquecentesco dell'improvvisazione musicale,* «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine», LXXVIII, 1985, pp. 181-212, con pubblicazione di nuovi documenti d'archivio.

([25]) Ringrazio la dott. Piera Rizzolatti che ha avuto la cortesia di segnalarmi questa interessante testimonianza letteraria friulana, di cui ella sta preparando l'edizione critica. Si può intanto vederne l'assaggio in R. PELLEGRINI, *Un intermezzo friulano cinquecentesco,* «Metodi e ricerche» VII, 1988, pp. 117-125. Per Eusebio Stella è ora facile consultare l'ed. curata da A. GIACOMINI, *Eusebio Stella, Poesie friulane,* Udine, Soc. Filol. Friulana 1973.

Comence a flaibolaa
une chun chest fulzich
e no mi fa chel sbit
chu la taze.

[Soflot]
Ce ustu ch'io ti faze
vustu vadì la flore
o vustu la balzane
sgnigigliose?

[Tomat]
Fai la furiose
e da che morteane
tochimi che balzane
di valent.
Slargiassi un poch achent.
Cancar tu zupis tas.
Sdarnali sta a bas
vustu svolaa?

[Batali]
Ti paar ch'al sepi faa
No zupal dret pulit
Cho ch'al sta piturit
in tal saltaa.

Oime, podesio angh io imparaa
achel zup chu lui ha fat.
Ce ti par a ti Burat
di cheste?

Ma lungo il corso della *commedia* si menzionano anche altri balli (la *gridischiane,* la *paviane,* il *tororoo*) che con evidenza traggono il loro nome dei paesi relativi relativi (Gradisca d'Isonzo, Pavia di Udine) a sottolinearne l'origine popolare e alcune caratteristiche, che, se pur ci sfuggono, certo le distinguevano le une dalle altre. I cenni a due coppie di strumenti (*liuto* e *pareloof:* con evidenza una coppia di due strumenti l'una melodico — ove nel *pareloof* si identifichi una specie di *scacciapensieri* — e l'altro armonico, atto cioè dell'accompagnamento; *flautino e cornamusa:* coppia nella quale la funzione armonica probabilmente si limitava a serie di doppi bordoni). L'abbondanza dei tipi di ballo (*la morteane, la flore, la balzane, la furiose, la gridischiane, la paviane*) indica la ricezione, accanto alle forme «paesane» di ballo, anche di tipi di danza «non da paese e non locali» (come pare di scorgere sot-

to i nomi «caratteriali» di *balzane* e *furiose*) ed una forse di origine «borghese» (quale «la flore»: una *Floria* è attestata nel XVII secolo nella raccolta del Gandino; una *La Flore* compare nell'*Ordre V* del *1 Libro per cembalo* di F. Couperin). Interessante la terminologia coreica: *saltaa, balaa, zupaa drét, zupaa pulît, svolaa, staa a bàs, staa piturît in tal saltaa, imparaa un zup, faa un zup, flaibolaa, tochiaa, tochiaa di valent* (da esperto, da virtuoso).

È opportuno inserire a questo punto qualche cenno all'attività poetico-musicale-coreica di Eusebio Stella, per le affinità che lo avvicinano, nella nostra prospettiva, all'anonimo autore di questi *Intermedi furlani* tardocinquecenteschi: pur collocandosi infatti la sua biografia in pieno Seicento (nacque a Spilimbergo 1602), lo Stella, nella sua attività poetica in friulano, è l'adeguato testimone di quel *continuum* musico/coreico popolare che procedeva imperterrito per proprio conto e che ben poco risentiva dell'evoluzione del gusto e del costume, cui eran evidentemente ed obbligatoriamente più sensibili intellettuali e classe nobile. «Raffinato intellettuale di buona famiglia... che sa di musica, di teatro e di poesia», Eusebio Stella poetava in latino, italiano, spagnolo... ma, sullo sfondo d'una Spilimbergo campagnola e godereccia, coltivava segretamente un suo «alter-ego contadino» di cui il *Caas amoros in lengaz furlan* è l'espressione volutamente sboccata e pesantemente realistica. In esso il poeta fa continui cenni alla sua attività di suonatore (in duo o in «complessi» più consistenti: si tratta della compagnia di «virtuosi» colleghi cui egli si rivolge con l'espressione «fradis gnei chiars», che anche il Croce registra quale frase idiomatica caratterizzante gli emigranti friulani a Venezia, nella sua *Mascarata da furlani*) in un «biel fiestin», assiso «soora una banchia» dalla quale attacca con un *passemiez,* per proseguire con la *spagnoletta* e, dopo la *piva,* con «un bal pai secrez amans no massa biel», *il bal dal cjapiel.* Come si può comprendere l'interesse dello Stella «amoros» per collocare adeguatamente l'attività coreica nel Friuli del buon tempo antico, è notevole. Ne riportiamo perciò qualche tratto dalle *Ottavis sottoscrittis...:*

13. *Un dì, circa per l'Avemaria*
cun quattri o cinc amiis stee resonant
e par passami la malinconia
Disei: Fradis gnei chiars no stin dibant
[...]
io vuei che noo imbastin
inchimò chista sera un biel fistin.

14. *Sì, sì disessin duch ad une voos*
ch'i sunadoors no si poran manchiaa
ch'an d'era lì tra noo di virtuoos
che diviers instromenz a san tochiaa
[...].

27. *Io che cul gnò fideel e chiaar compagn*
stevi sunant, ogn'un cul so instroment
soora una banchia i vee mittut un scagn
e podevi vedee dutquan dovent
[...]

31. *Dal looc là chi sunavi i dismontai*
[...]

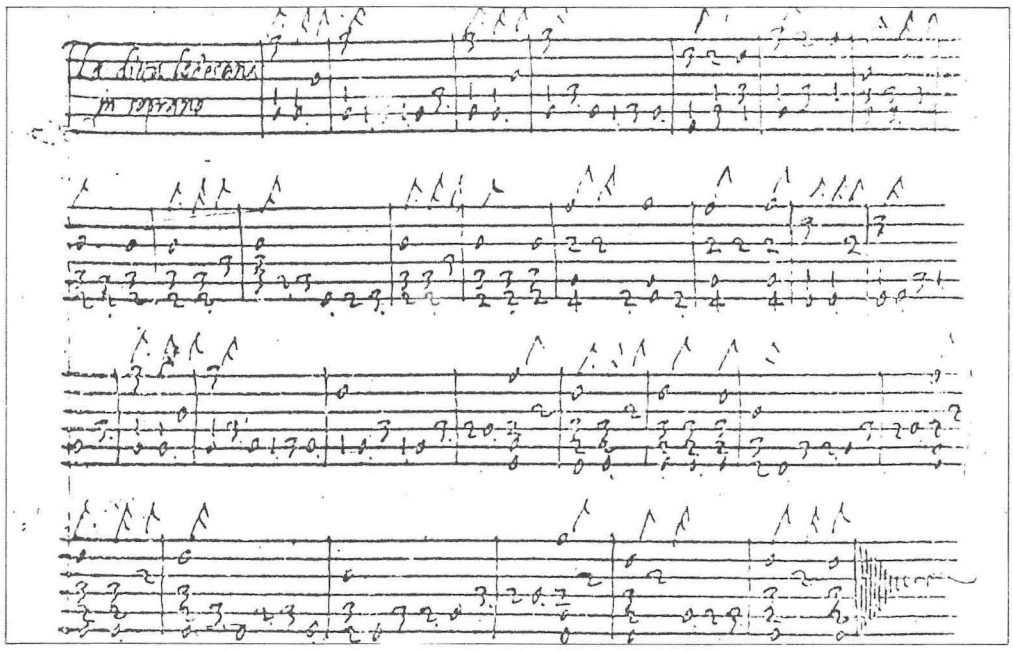
42. *Io tornai po a sunaa sul gno instroment*
e'l fasè daspo quattri o cinc bai
[...]
li viellis no volee staa plui doventi:
anzi ch'a soo richiesta scomenzai
cui gnee compagns a faa 'l bal dal chiapiel
bal pai secrez amanz no massa biel.

43. *Chei chu fazin l'amoor avviertamentri*
a restin di chis bal plui chu contenz
[...]
Ma chei chu la soo flama in tal centri
dal pet sieraat, sol che suspiirs cocenz
si passin (io par prova il sai a dii).

44. *Parcè che lì, coma duquanch savees,*
a restin quattri o cinc soi a ballaa
che duta l'altra iint voo vidarees
cun ogni diligentia ad osservaa
si ballaas, si saltaas e si fazees
puliit o pur si stais a fevelaa
di moot che voo si sees amant secret
senza iessi sintuut no trais un peet.
[...]

69. *Io zevi spessi voltis a sunaa*
e stevi su la plazza gnott e dì
e i fazei schiarnetta di gno pugn
la gnot devant San Zuan di jugn.

Sul finire del '500 per Lucrezia da Porcia sbocciò un *Fior di virtù,* cioè una raccolta di intavolature per liuto di «molti balli, passi mezi, padoane et saltarelli di propria composizione» messa insieme dall'udinese Girolamo Ferruzzi (Ferutius). Questo musicista solo di recente è stato riscoperto e fatto oggetto di studio e quindi la sua originale silloge attende ancora il lavoro di comparazione e di raffronto con le analoghe fonti coeve; comunque il ri-



Girolamo Ferruzzi, Fior di virtù, *La ditta lodesana in soprano. Rochester (New York), Sibley Music Library, ms. Vault M 140. F 398, sec. XVI.*

torno del ballo dell'*Ortolano* presente anche (e solo?) nel Mainerio potrebbe suggerire interessanti collegamenti tra le due fonti friulane (si noti che un «conza l'orto» è presente tra i 6 protagonisti della *Mascarata da furlani* di Giovanni Croce).

Se queste testimonianze musicali, letterarie e iconografiche si riferiscono ad ambienti e cultori «cortesi», «signorili» o «borghesi», ne esistono altre che invece vanno collegate ad ambienti che per semplicità diremo popolari. Non occorre ricordare che quanto si riferisce alla cultura popolare di epoca medioevale andò soggetto a quel tipo di bando e di «damnatio» che circoscriveva tutto ciò che non avesse avuto la licitazione da parte dei «clerici» cioè dei detentori della cultura, o meglio della scrittura che com'è noto era quasi completamente appaltata al clero regolare dei monasteri o al clero secolare delle curie e delle cancellerie vescovili. I costi di confezione delle pergamene ed i tempi per la loro esemplazione erano buon ostacolo alle eventuali pretese delle materie profane di aspirare alla consacrazione della scrittura. Ma le stesse cronache di case signorili e gli atti notarili e/o penali talvolta registrano occasionalmente la presenza e le infrazioni di qualche *joculator* o di qualche *mimo* troppo vivace o poco solvente.

Cade a questo proposito doverosa la menzione di quel Bartolomeo Bagatella «de Foro Julio» (più che di Cividale, forse semplicemente «friulano»)

che gli Anziani, il personale della curia e lo stesso Cardinale Legato di Bologna assunsero al proprio servizio in modo stabile, promuovendo ad attività professionale un precedente tirocinio da «trivio» o da «platea» affinché

«...nos ipsosque magnificos dominos antianos sepennumero ab graves curas in regenda hic ipsa civitate fatigatos, suis salibus ac facetiis et jocis *non parum recreet et omnes curiales nostros et ipsorum magnificorum dominorum antianorum delectet...».*

È un'assunzione in ruolo che sottolinea il primato del ballo e che viene sancita da regolare messa a partita e approvazione da parte degli organi giuridico-amministrativi della città felsinea in data 30 giugno 1484 ([26]).

È il caso anche del *mimo* che stava al servizio del conte di Gorizia sul finire del XV secolo e che per le sue esibizioni si serviva di una lira e di un corno: per deduzione si capisce che le sue esibizioni vedevano alternarsi canto (lira), suono (corno) e ballo (mimo) in linea con una tradizione «mimica» o «pantomimica» che affondava le proprie radici nella tarda romanità e che abbiamo più sopra richiamato attorno al prestigioso nome della *mima* Bassilla. È stata avvertita anche una vicinanza etimologica, per l'area veneta, tra il *mimo* e le *momarie,* cioè tra l'antico spettacolo romano ed il medievale e rinascimentale genere di spettacolo caratteristico della Repubblica di Venezia. Non sapremmo dire quanto ciò corrisponda a verità, né se in questo passaggio verbale e reale abbia avuto qualche ruolo l'attività di spettacolo che ad Aquileia abbiamo visto essersi snodata ininterrottamente dall'epoca romana a quella altomedievale. Pare invece più sicura l'origine «aquileiese» della festa-spettacolo della «zoiba grassa» che la Serenissima Repubblica aveva istituito ed enfatizzato ad umiliante ricordo dello scorno politico e militare inflitto al patriarca Ulderico II: da questa festa carnevalesca deriva l'espressione «tagliar la testa al toro», ove quest'animale simbolizzava il decapitato prelato friulano (solo un cronista friulano, il noto Pace del Friuli, ebbe invece la celebre festa veneziana «delle Tre Marie»).

Ma anche i conti di Porcia disponevano d'un *suonatore di monocordo* e di un *garzonetto ballerino* che fecero esibire nel 1528 per allietare la visita del Patriarca di Aquileia nel loro castello di Ragogna. E sappiamo che anche il palazzo dei Savorgnan era allietato da canti e balli al suono di un «clavizimbalo» alla vigilia della celebre «zoiba grassa» di sangue del carnevale 1511; Girolamo Savorgnan verso gli anni 1519/1520 aveva del resto al proprio servizio un «musico» che non solo lo dilettava con le sue esibizioni allo strumento, ma che provvedeva anche all'educazione musicale dei rampolli ed era

([26]) A. BATTISTELLA, *Un buffone friulano,* «Pagine friulane» XV, 1902, n. 3, p. 46.

FLORIANO CANDONIO

IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI DI FLORIANO CANDONIO FOR'IVLIANO PVR HORA DATI IN LVCE

LIBRO PRIMO

A QVATRO VOCI

IN VENETIA Apresso di

M. D. XXXXVI.

ALTVS

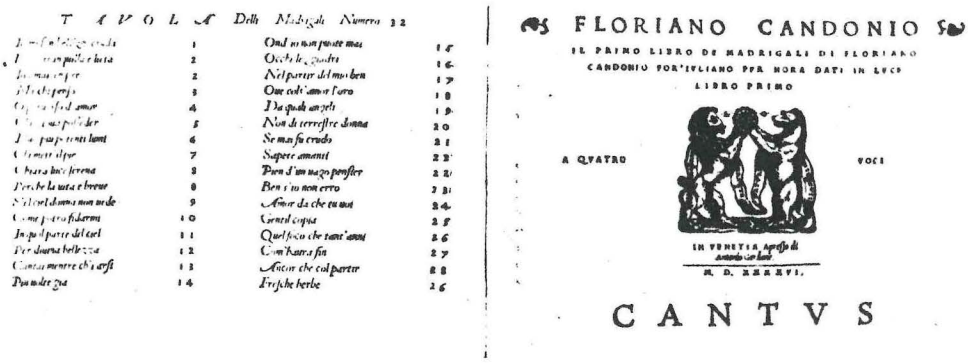


TAVOLA Delli Madrigali Numero 32

[illegible]	1	Ond'io non posso mai	15
[illegible]	2	Occhi le quali	16
[illegible]	3	Nel partir del mio ben	17
[illegible]	4	Ove col'amor l'oro	18
[illegible]	5	Da quali angeli	19
[illegible]	6	Non di terrestre donna	20
[illegible]	7	Se mai fu crudo	21
[illegible]	8	Sapete amanti	22
[illegible]	9	Pien d'un vago pensier	23
[illegible]	10	Ben s'io non erro	24
[illegible]	11	Amor da che tu mi	25
[illegible]	12	Quel fuoco che tant'anni	26
[illegible]	13	Com'haurei fin	27
[illegible]	14	Amor che col parlar	28
[illegible]		Fresche herbe	29

FLORIANO CANDONIO

IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI DI FLORIANO CANDONIO FOR'IVLIANO PVR HORA DATI IN LVCE

LIBRO PRIMO

A QVATRO VOCI

IN VENETIA Apresso di

M. D. XXXXVI.

CANTVS

Floriano Candonio «for'iuliano», Il primo libro de madrigali *(Venezia, 1546): frontespizio del libretto-parte dell'*Altus; *sotto: indice e frontespizio del libretto-parte del* Cantus.

in grado di sostenere con il suo mecenate delle disquisizioni di quella teoria musicale che in epoca rinascimentale si integrava ancora egregiamente a tutte le altre arti liberali: il sospetto che si tratti di Floriano Candonio (che nel 1527 era ripetitore di latino nel Ginnasio cittadino e nel 1546 dedicava proprio a un Giacomo Savorgnan il suo *1° libro de madrigali a 4 voci*) è assai giustificato, poiché questo primo polifonista friulano nella dedica di quella stampa, accenna ai progressi fatti dal suo nobile allievo nell'arte dei suoni... sì che avrebbe potuto ben figurare esibendosi tra quelle Dame e quei Cavalieri che nella musica trovavano il loro svago preferito.

Nella pagina a fianco: Udine, Biblioteca Comunale, Acta civitatis, *vol. LX, c. 331 r.: copia del documento con cui i deputati cittadini in data 25 maggio 1678 comminano pene pecuniarie a quanti permettono «che in casa loro si facciano* feste di cimbali *o d'altri instromenti da ballo che spesso riescono con displicenza et offesa del Signor Dio, mentre divertiscono le persone da quelle divotioni et spirituali isservitii... massime ne giorni festivi della Santa Madre Chiesa... singolarmente quando sono i frutti in campagna, tempo nel quale doverebbero ciascuno ricorrere con frequenti orationi e con atti di christiana rasegnatione ad implorare...». (Si tratta d'un prosieguo urbano e «domestico» di arcaici culti agrari - pentecostali? si badi alla data: fine maggio - ormai estirpati nelle campagne? Interessa sottolineare la «segnalata» presenza dei* cimbali/tamburelli *quale «istromento da ballo»).*

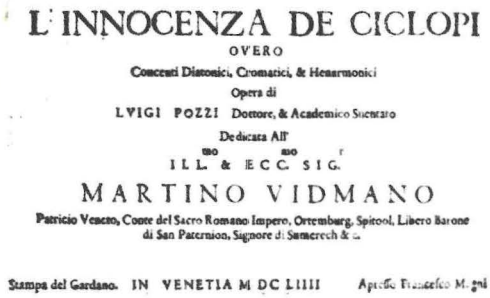
Noi Sette Deputati della Città di
Udine

A dinstanza delli Decani dei Borghi di
Aquileia, e Porta di Ronchi, con tenor
del presente comm.o a tutti li Borghisti nel
Distretto di quella Vicinia, a quali sarà
intimato, che, sì pena di Duc. 25. applicati
al Pio Hospl grande, non debbano permettere
che in Casa loro si facciano festi di ballo,
ò d'altri Instrumenti da ballo, che spesso vi si
come con displicenza, e offesa del S.r Dio, mentre
inuitano le persone da quelle benedizioni, e
spirituali essercitij, che per altro frequentarebbe
massime nei giorni festini della S.ta Chiesa
onde auuiene poi, che indignato S. D. M. vibascia
i flagelli del suo giustiss. sdegno, singolarmente
quando sono i frutti in campagna, il tempo, nel
quale douerebbe ciascuno ricorrere con frequenti
orationi, e conatti di christiana rassegnatione
ad implorare della diuina e pietosa mano del S.r
li sue benedittioni, e Gratie; però

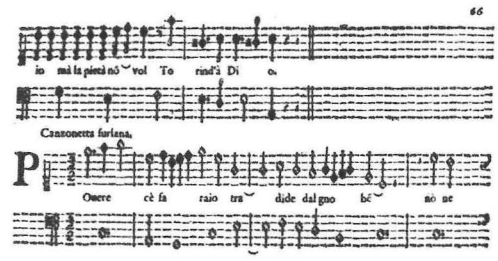
Udine à 15. di Maggio. 1650.

IL SEICENTO

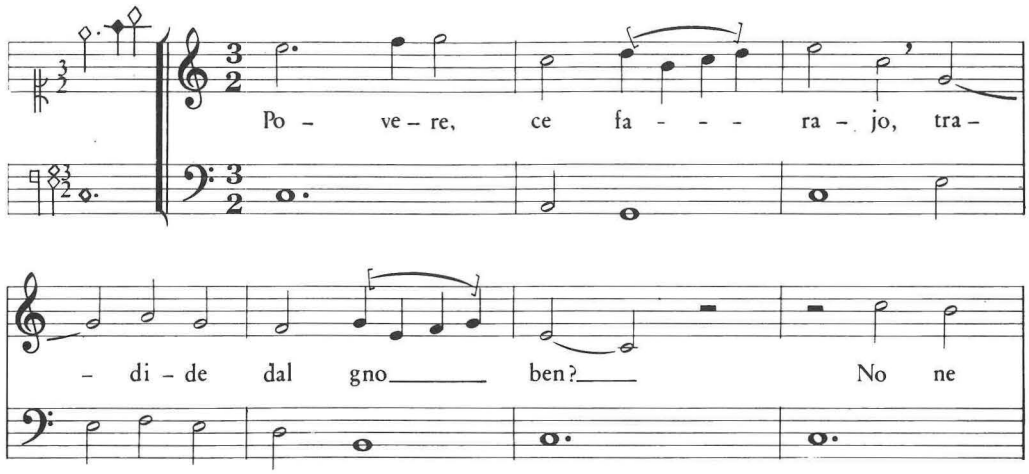
Interessanti autori di musica strumentale può contare anche il '600 friulano: citeremo almeno quelli che, pubblicando raccolte di musica «da camera», più s'avvicinano al genere che qui specificamente ci interessa, e cioè Orindio Bartolini per ventisei anni maestro di cappella del duomo di Udine (*Libro I delle canzoni per sonare con ogni sorta di strumenti a quattro, cinque e otto con il suo basso generale per l'organo,* Venezia 1608); il sanvitese Gian Giacomo Arrigoni «Affettuoso» accademico fileleutero a Venezia e organista della cappella imperiale di Vienna sotto «ben tre imperatori» (*Concerti da camera a due-nove parti,* Venezia 1635); ma specialmente Salvatore Gandino originario di Porcia ed attivo in diverse cappelle del Friuli (per qualche mese


L'INNOCENZA DE CICLOPI
OVERO
Concerti Diatonici, Cromatici, & Henarmonici
Opera di
LVIGI POZZI Dottore, & Academico Sicentaro
Dedicata All'
ILL. & ECC. SIG.
MARTINO VIDMANO
Patricio Veneto, Conte del Sacro Romano Impero, Ortemburg, Spitool, Libero Barone di San Paternion, Signore di Sumerech & c.
Stampa del Gardano. IN VENETIA M DC LIIII

Luigi Pozzi, L'innocenza de ciclopi *(Venezia 1654): frontespizio con dedica a Martino Widmann.*



Luigi Pozzi, L'innocenza: *incipit della «canzonetta furlana* Povere cé fàraio.



Trascrizione della «canzonetta furlana».

fu anche mansionario del duomo udinese), che dedicò all'arciduca d'Austria Ferdinando Carlo la propria opera quarta (*Correnti e balletti alla francese e all'italiana a tre,* Venezia 1655) (1).

Non sarà inutile però segnalare prima anche l'opera a stampa *L'innocenza de' Ciclopi overo concerti diatonici cromatici et henarmonici dedicata all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Martino Vidmano del Pozzi Dottore e Accademico Sventato* (Venezia 1653). In essa oltre la «canzonetta furlana» *Povere, ce faràio,* si riportano dei brani i cui titoli hanno, oltre che delle dotte indicazioni di genere, anche delle saporite qualificazioni «caratteriali»: queste sono interpretabili come tardi echi delle teorie platoniche ed umanistiche sulle capacità psicagogiche dell'arte dei suoni. Così dopo una *Cantata sopra il passacaglio* (il titolo conferma l'unità musaica di canto/suono/ballo; l'interessante composizione è costruita sulla nota formula cadenzale dell'*ostinato:* il tetracordo discendente *la-sol-fa-mi*) ci sono *La scabrosa, L'intricata, L'inspiritada. La Barzelletta* è seguita dallo splendido duetto *Tormentateci pur* e dal «Lamento della bella furlana» *Sovra riva deserta del torbido ed instabil Tagliamento.* Questo «vigoroso» *Lamento,* contenendo le accorate espressioni rivolte ad un amato e ingrato Torindo (in cui è facile vedere lo stesso musicista) che se ne parte impavido verso lo Studio di Padova, da una bella e bellicosa «amazzone» friulana, dà un valore ed un colore locale a tutta la preziosa raccolta (2). La dedica di quest'opera da parte del venzonese Luigi Pozzi al ricco commerciante austriaco Martino Vidmano, ci offre lo spunto per accennare ad una riemergente circostanza cui già abbiamo fatto cenno: ci riferiamo agli antichi e continui rapporti del Friuli con il Nord germanico e austriaco ed al rilievo che questo dato «geografico e politico» ha avuto nella vita culturale ed anche musicale delle nostre terre, a partire dall'imponente massa di codici liturgico-musicali medievali di tipologia, grafia e notazione tedesche, per giungere fino all'adozione della *stajare* quale danza «nazionale» friulana. Ora il Pozzi con questa dedica riconferma la continuità e fecondità di questa corrente di rapporti poiché il dedicatario Martino Vidmano non è altri che un esponente della potente famiglia *Widmann* che, originaria di Spittal (ove possedeva un celebre palazzo, poi divenuto proprietà dei da Porcia), aveva fatto di Venezia il secondo polo dei propri interessi finanziari e commerciali: e dunque la muta di Venzone costituiva per i loro «frequenti» cariaggi una tappa di passaggio obbligata. Era quindi utile allacciare e man-

(1) Per questi autori cfr. G. PRESSACCO, *La musica nel Friuli storico,* cit., pp. 2040-2045, con relativa bibliografia e maggior attenzione all'attività operistica dell'Arrigoni, compositore (*Gli amori di Alessandro e Rosane*) ed anche impresario teatrale a Udine verso la metà del secolo.

(2) Cfr. G. PRESSACCO, *La «canzonetta furlana» di Luigi Pozzi, poeta e musicista del XVII secolo,* «Sot la nape» XXXVII, 1985, I pp. 67-83, con trascrizione della musica di *Povere, ce faraio* e di una interessante lettera del nostro musicista L. Pozzi a Ciro di Pers.

182

Ill.mo Sig.r et Pron.r Oss.mo

S'attrova in questa nostra Terra un tal Padre Serch.o Ag.o, il quale nel corrente corso Quadragesimale ha hauto il pulpito di questa nostra Chiesa; et perche nei pattati suoi discorsi ha detto saggio di singolar valore, e stato non poco comendato da gl'intelligenti. Mercordì prossimo giorno caderà alla predettinatione, non solo sarà per ovrar il suo raggionamento con la solita sua dottrina, ma ven'è anco lo pretesto, che si per inserire la poesia di V.S. Ill.ma scritta sop.a tal materia, lo perciò stimato mio debito il favorirne sapere, acciò possa sentire in tal giorno il parto del suo valore, portato da degno soggetto, et in loco, che ben sono preggiate le sue nobil qualitadi. L'ossitio di V.S. Ill.ma (se la supplico) sarà la casa di suo devo.mo Ser.re, che lo non sarà atta à riceuere un tanto sig.re in qto alle comodità; ben sarà meriteuole per la pienezza del riuerente affetto che tengo lo portato à V.S. Ill.ma, alla quale fo questa humil.te m'inchino.

di Verdone li 26 Marzo 1643

di V.S. Ill.ma

Dev.mo et Humil.mo Ser.re

Aloigi Pozzi. d.

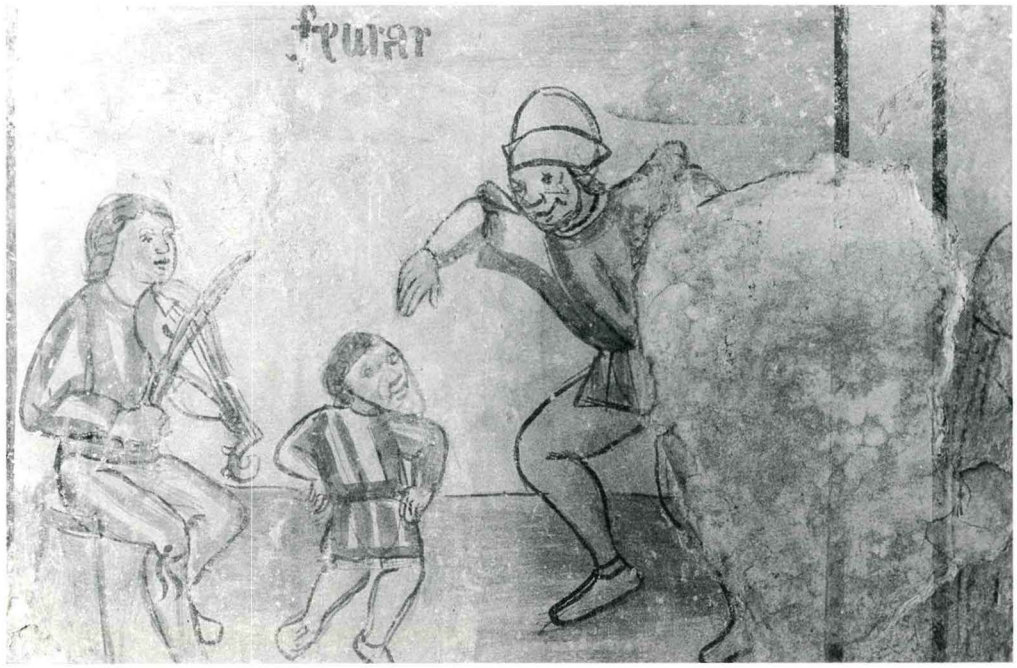
Udine, Biblioteca Comunale, copia della lettera di Luigi Pozzi a Ciro di Pers.

tenere buoni e proficui rapporti «politici» (ed il mecenatismo di cui nel caso è oggetto Luigi Pozzi, costituisce una precisa prova di tale scelta) con esponenti delle famiglie più importanti del luogo: e la famiglia Pozzi o da Pozzo un tempo era stata assai influente a Venzone ed ancora nel XVII secolo, pur dispersasi nel Veneto, poteva offrire ai Widmann l'occasione di esibire «novamente» in laguna il proprio oculato interesse all'esibizione di un mecenatismo che trovava amplificazione sonora e visiva nella protezione delle arti belle. Analogo discorso si potrebbe fare per la ben più celebre famiglia *Fugger* di Augsburg: basti dire che nella loro biblioteca si conservava ad esempio uno dei rari esemplari a stampa superstiti dei *Madrigali a 4* di Floriano Candonio (Venezia 1546) e che a questa famiglia dedicò le sue *Musicali melodie per voci e strumenti* anche l'udinese di «Borc dai roncs» Giovanni Cesare Martino (Monaco, 1621). Il punto di riferimento «terminale» dei commercianti tedeschi era il Fondaco veneziano: ed è noto come il *Fondaco dei Todeschi* o *degli Alamanni* di Venezia fosse uno degli istituti commerciali più floridi e attivi della città lagunare e come, con l'andar dei secoli, fosse divenuto anche vivace centro propulsore di attività culturali, artistiche e «religiose». Molti stampatori d'origine germanica s'appoggiarono al Fondaco per impiantare i propri torchi nella seconda metà del XV secolo a Venezia: lo stesso grande Dürer ivi fu ospite nei primi due anni del XVI secolo e per commissione di quei signori mercatanti lavorò quasi in ideale gara di competizione con il nascente astro di Castelfranco, il Giorgione; e sul Fondaco fecero leva anche i primi luterani che vollero diffondere il seme delle loro nuove dottrine in Italia: utilizzarono a questo scopo gli stessi edifici di culto che «gli Alamanni del Fontego» giá frequentavano col permesso della Signoria e dunque godendovi una quasi immunità territoriale e dottrinale (S. Bartolomio, S. Girolamo,...), sì da non suscitare all'inizio eccessivo scalpore o reazioni troppo violente, agendo al coperto dei loro privilegi e della loro nuova lingua liturgica «nazionale» ([3]).

Iconografia coreica

Ed attorno al Fontego giravano evidentemente anche dei musici (non si dimentichi ad esempio il celebre Ganassi del Fontego) e non è certo un caso che proprio «agli Alamanni del Fontego» sia dedicata la prima opera strumentale di un friulano, pubblicata a Venezia da Antonio Gardano nel 1546: si tratta dell'*Intabulatura de lauto di ricercari, motetti, madrigali, canzon francese, napolitane et balli,* che l'udinese Domenico Bianchini redasse con brio e

([3]) Cfr. almeno S. SEIDEL MENCHI, *Erasmo in Italia 1520-1580,* Torino, Bollati Boringhieri 1987. A Venzone nella chiesa di S. Giovanni Battista degli Agostiniani, di giuspatronato della famiglia Pozzi, si conservava il pulpito dal quale Martin Lutero avrebbe predicato durante una sosta lungo il viaggio che lo condusse a Roma.



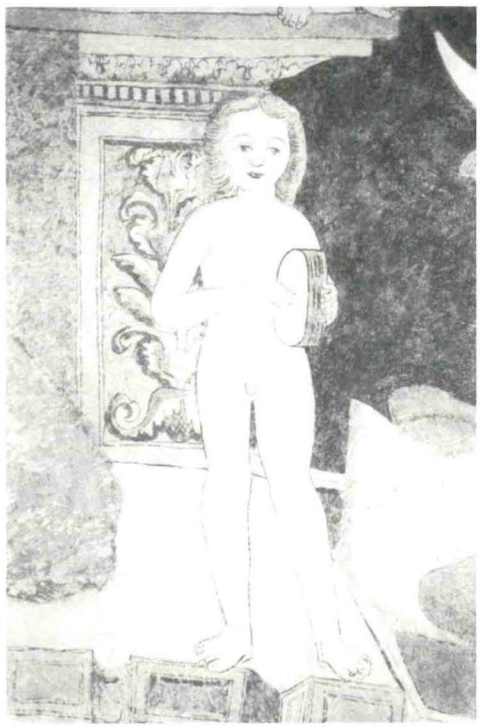
Magredis di Povoletto, chiesa di S. Pietro Apostolo, zoccolo dell'abside, Fevrar: *due maschere danzano al suono della fidula. (fine sec. XV).*

freschezza, quale *hobby* da intervallare a quell'attività di mosaicista che egregiamente esercitava assieme al fratello Vincenzo lavorando nel soffitto degli atri della Basilica marciana. È stata avanzata l'ipotesi che gli affreschi del Giorgione al Fondaco dei Tedeschi abbiano influenzato il nostro grande pittore G. A. Pordenone: avrà avuto il Pordenone proprio a Venezia, nello stesso ambiente del Fontego, l'occasione di conoscere anche il mosaicista-musicista Domenico Bianchini? (4). Certo non è casuale la continua, precisa e «tecnica» attenzione che nei suoi affreschi e nelle sue tele il Pordenone riserva alla musica, dando largo spazio a cantori, suonatori singoli o variamente ragruppati ed a strumenti, «orchestre» e cori celesti,... In particolare è qui necessario dare il dovuto rilievo storico e coreografico al suo celebre e già ricordato *Ballo rustico* o *campestre,* ora al Museo di Pordenone, ma proveniente dall'ex-Palazzo Rorario: si tratta di una testimonianza di estremo in-

(4) Basti citare l'autorevole Stendhal che così si esprime sui due pittori: «Ainsi que Giorgione, Pordenone donna des preuves d'un grand courage et amait beaucoup la musique. Il jouait fort bien du luth et aimait assez la litterature», che citiamo da C. DEDEYAN, *Stendhal et le Frioul,* «Quaderni utinensi» II, 1984, 3-4, p. 118. Sul Bianchini si può ora vedere la tesi di laurea di A. PASSARELLI, *Domenico Bianchini liutista del '500,* discussa all'Univ. di Bologna, rel. il prof. N. Albarosa, a.a. 1988/89, con trascrizione completa delle intavolature.

Racchiuso di Attimis, chiesa di San Silvestro, Tre angeli musicanti *di Gian Paolo Thanner, (volta, 1518?)*

Magredis di Povoletto, chiesa di S. Pietro Apostolo, Angelo con tamburello *di Gian Paolo Thanner (volta dell'abside, 1514 ca).*

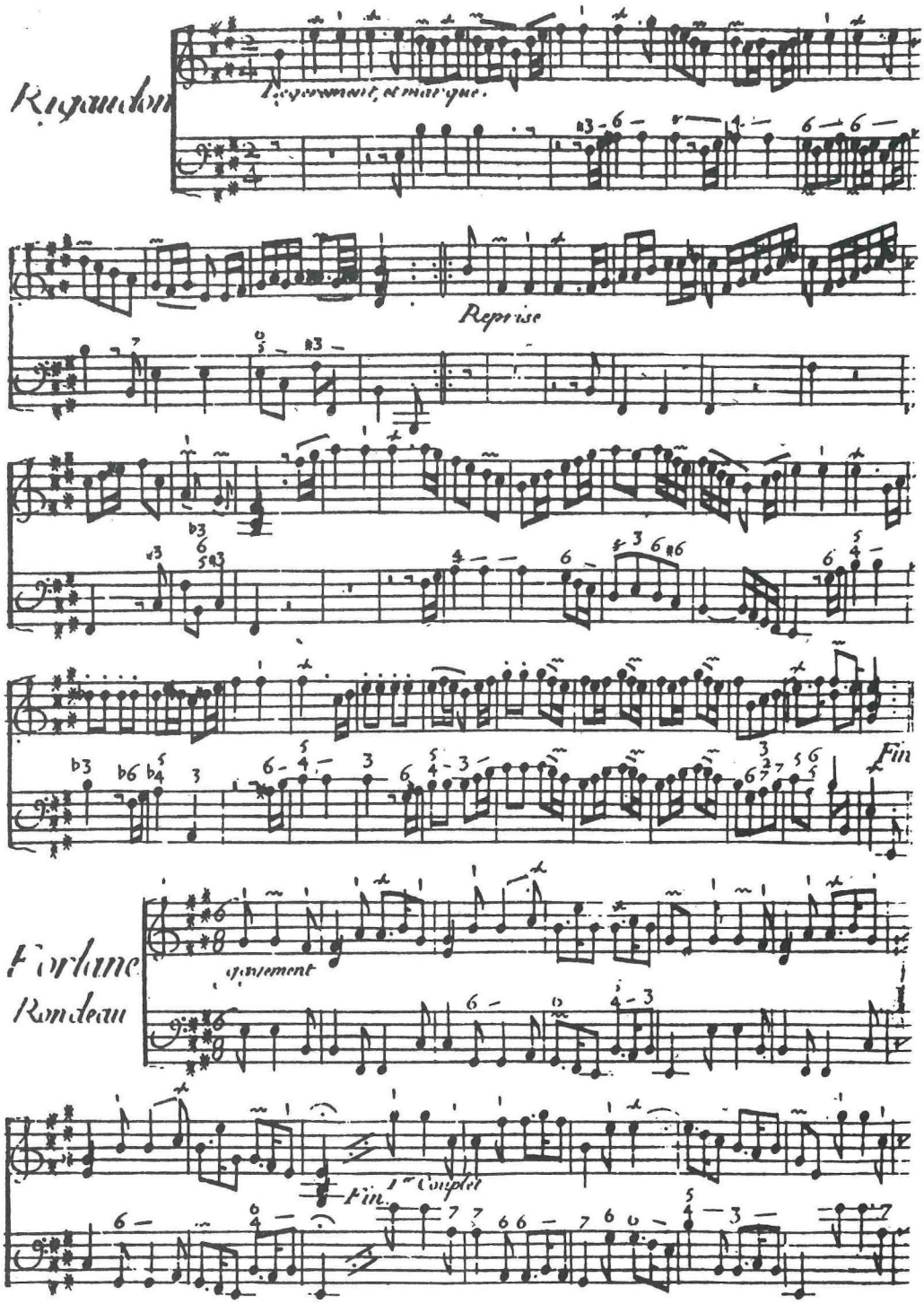


Prata di Pordenone, chiesa dei SS. Simone e Giuda, Putto con tamburello *(volta dell'abside, ult. decennio sec. XV, anonimo della scuola del Bellunello).*

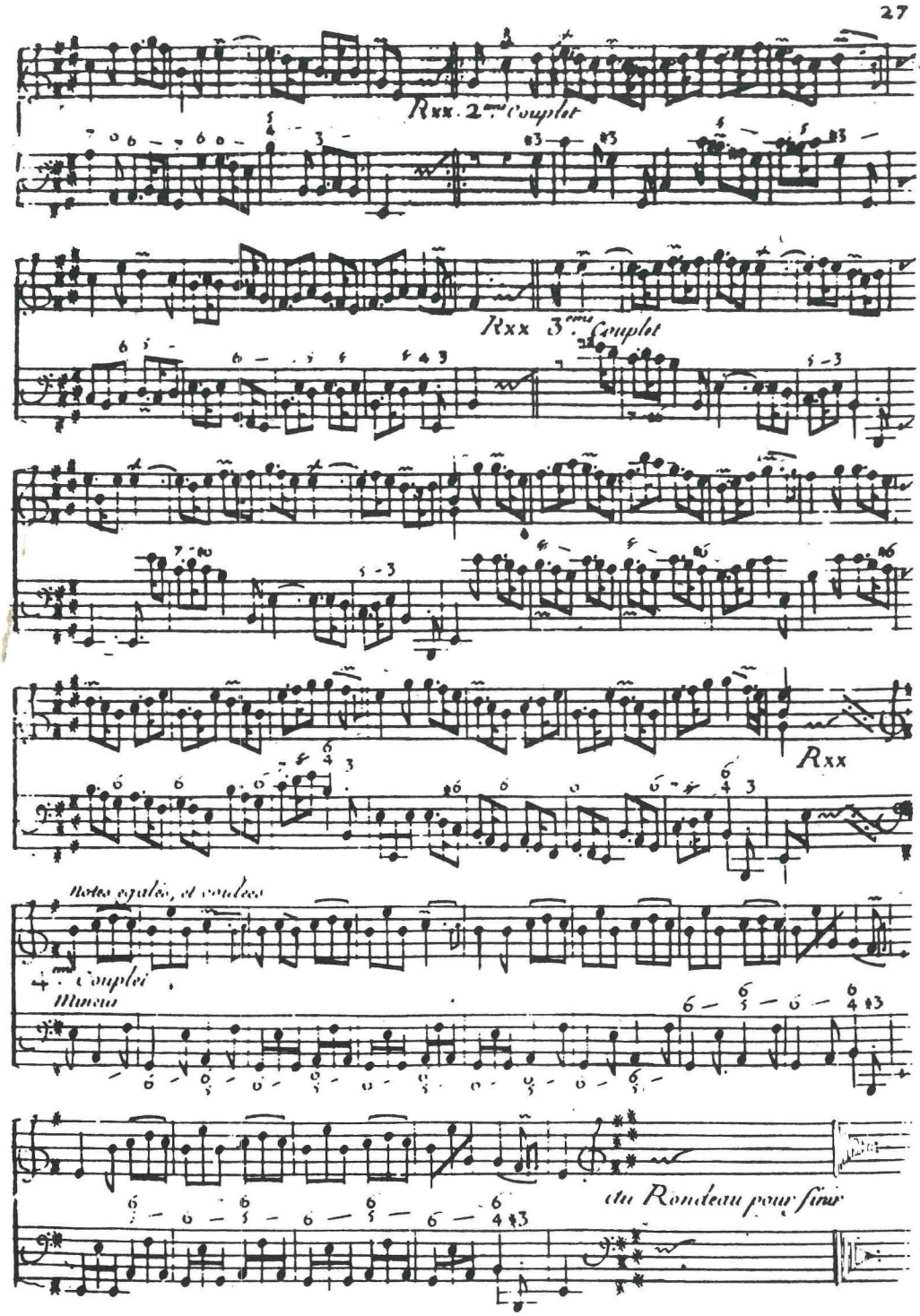
teresse e di precisa forza documentaria per la storia del ballo e del costume popolare nel '500 in Friuli. Numero dei suonatori e dei ballerini, abbigliamento di ambedue i gruppi, tipo di strumenti musicali e loro tecnica esecutiva, distribuzione, movenze e atteggiamenti dei ballerini: sono tutti elementi da considerare con attenzione, appunto sapendo quanto il Pordenone amasse e conoscesse la musica ed in particolare il liuto ([5]). Ritengo che questo affresco ritrovi un'adeguata seppur tarda applicazione o esplicazione letteraria nel racconto di Caterina Percoto *La festa dei pastori* che s'apre proprio con un'ampia descrizione dei balli «alla contadina di una festa campestre». Del Pordenone è però necessario qui segnalare anche un elegantissimo disegno con una *Danza di putti* dalle linee sinuose e magnificamente coordinate, ora conservato agli Uffizi di Firenze: esso richiama un analogo disegno dell'Amalteo e ci permette anche, con un salto alle lontane ma autentiche radici dei due pittori, di richiamare l'interesse di alcuni affreschi di Gianfrancesco da Tolmezzo per le nitide *doppie serie* di strumenti e strumentisti (vere orchestre di archi e di fiati) bene divisi «in due cori» battenti ed omogenei, sì da ipotizzarne una ispirazione realistica da una prassi popolare. Ma è di pari interesse il pur modesto (ma altrettanto prezioso, quale testimone di ambienti e di prassi musicali popolari) Gian Paolo Thanner che a Magredis ha caratterizzato il mese di *fevrar* con la simpatica scenetta di un *ballo mascherato* che vede protagonista una «famigliola» di tre musici (un suonatore di fidula e due ballerini).

Ma non minore è l'interesse di due tele attribuite a due pittori vivi e attivi in Friuli nel XVI secolo. Si tratta di un quadro di Sebastiano Florigerio (1500-1543) ora alla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, variamente noto come *Intrattenimento musicale, Concerto con nove figure, Gruppo di cantori* o *Scena musicale*: esso rientra nella tipologia della «Sacra conversazione» ed ha il pregio di trasmetterci quasi dal vivo la pratica diffusa del *concerto* di canto e di suono in ambiente signorile del primo '500. È stato possibile decifrare il testo del canto che viene eseguito da 9 cantori «al tempo battuto da un poeta» (particolare di non lieve interesse umanistico): si tratta del sonetto *Perché al viso d'amor* di Francesco Petrarca, quivi riportato con l'intonazione del madrigalista Sebastiano Festa. Ad analogo soggetto di «sacra conversazione» si rifà anche un dipinto di Nicolò Frangipane (1550-1597) che si conserva ora alla Collezione Rossati di Venezia e che, come il precedente con cui ha molti tratti in comune, forse ci trasmette il ritratto del musico Michele Pesenti (o non del Tromboncino, oppure di Verdelot le cui musiche profane eran note già nelle loro prime stampe in casa Spilimbergo?): queste identifi-

([5]) Un organico tentativo di descrizione dell'iconografia musicale in G.A. Pordenone, è ora rinvenibile nelle schede «mensili» dello *Strolic pal 1991*, «dât dongje» da M. Michelutti, per cura di G. PRESSACCO e P. ZERBINATTI.



Francois Couperin, Concerts royaux *(Paris 1722): due pagine con la partitura della* Forlane-Rondeau *per clavicembalo.*


27
Rxx. 2.me Couplet
Rxx 3.eme Couplet
Rxx
notes égales, et coulées
4.me Couplet
Mineur
au Rondeau pour finir

cazioni, se dal punto di vista iconografico permangono incerte e ampiamente congetturali, dal punto di vista storico-musicale e del costume culturale, aumentano la valenza testimoniale delle due tele (6).

La prima stampa di «balletti»

Di pochi anni successiva all'*Innocenza de' Ciclopi* è l'uscita a stampa dei *Correnti e balletti alla francese e all'italiana a tre* di Salvador Gandino (Venezia 1655): si tratta della prima raccolta espressamente intitolata e dedicata al genere «balletto» da un musicista locale, dopo la raccolta di balli «popolari» fatta da Giorgio Mainerio nel 1578. Sebbene il titolo cenni a caratteristiche «nazionali» (francese, italiana e alemanna), non si può certo pretendere di trovarvi delle marcate distinzioni etnomusicali, trattandosi di raccolta destinata a quel tipo di consumo signorile o borghese, che nell'intitolazione esotica spessa cercava solo qualche ulteriore stimolo all'esercizio della danza. Arduo perciò sarebbe ricercarvi anche delle caratteristiche «alla furlana», data l'origine locale dell'autore di queste ancora poco note composizioni strumentali e ballettistiche. Ciononostante alcune osservazioni saranno utili ed interessanti per il nostro assunto e vanno perciò tentate. Le composizioni sono brevi e prevedono in genere la ripetizione a ritornello del primo tema musicale (sul modello delle composizioni del Gastoldi), ma sono senz'altro da immaginare delle iterazioni «ad libitum» dell'intero brano, fatte per assecondare le volubili esigenze dei fruitori; vi è quasi sistematico l'uso delle terze parallele nelle due parti superiori per le quali non è precisato del resto l'organico strumentale, mentre il basso «corrente» tocca in genere la tonica dell'accordo; è frequente la figurazione ternaria puntata, che abbiamo già notato in Alessandro Orologio e di cui qui sottolineiamo il riemergere, senza del resto pretenderne interpretazioni «locali» troppo rigide: è comunque un ritorno il cui rilievo non deve sfuggire, viste le strade che proprio in quel torno di decenni andava prendendo la cosiddetta *furlana* nell'ambiente musicale veneziano ed europeo.

Nello stesso anno compaiono a stampa anche le *Sonate a due e tre op. 2* di Giovanni Legrenzi che, essendo dedicate nella quasi totalità a famiglie della nobiltà friulana, meritano qui un almeno sommario censimento. Ad esso però premetteremo l'osservazione che il celebre musicista clusonese, per tanti anni attivo a Venezia anche quale maestro di cappella in S. Marco, fu in seguito amico oltre che maestro di Gian Domenico Partenio (è assai proba-

(6) Cfr. H. COLIN SLIM, *Two Paintings of «Concert Scenes» from the Veneto and the Morgan Library's Unique Music Print of 1520* in *In cantu et in sermone for Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, ed. by F. DELLA SETA - F. PIPERNO, Firenze, Olschki 1989, pp. 155-174.

bile che il suo *Flavio Cuniberto,* essendo stato rappresentato nel prestigioso Teatro Grimano di S. Giovanni Grisostomo, prevedesse l'inserzione dei balli ivi «di cartello», che però non ci sono pervenuti) e di Giovanni Sebenico (il suo *Leonida in Sparta/L'oppresso sollevato* prevedeva l'esecuzione di ben quattro balli) ambedue egregi compositori friulani particolarmente distintisi nel campo della nascente opera in musica: certamente non furono però essi i tramiti di queste intitolazioni, che vanno invece collegate alla protezione di Giovanni Carlo Savorgnan, all'epoca (1554-1555) podestà veneto della città di Bergamo, mecenate e probabile protettore del giovane, vivace ed ambizioso musicista in un momento particolarmente critico dei suoi rapporti con la dirigenza della Cappella di S. Maria Maggiore (7).

Tali dediche/intitolazioni del resto erano, già dal '500, una prassi generale, segnando spesso solo una delle strade del mecenatismo o dell'autopromozione sia da parte di una nobiltà decadente ma illuminata, sia da parte di giovani artisti «foresti» alla ricerca di qualche risonanza lagunare. Ecco comunque l'elenco delle sonate con dediche «furlane»:

Sonate per 2 violini e b(asso) c(ontinuo)

La Spilimberga
La Frangipana
La Strasolda

Sonata per violino, violone o faghotto e b.c.

La Colloreta

Sonate per due violini, violone e b.c.

La Porcia
La Valvasona
La Torriana
La Manina
La Savorgnana

Le sonate sono di norma a quattro tempi, dei quali gli *allegri* hanno una forma fugata in genere assai sviluppata, mentre gli *adagi* sono di dimensioni assai più ridotte; talvolta lo stesso compositore prevede la possibilità che il violone sia sostituito da un «faghotto». Quest'*opera 2* del musicista clusonese porta in appendice una sonata *La Justiniana a 3* di Giovanni Maria Legrenzi «padre dell'autore».

(7) Sui rapporti Legrenzi-Savorgnan, cfr. G. PRESSACCO, *Legrenzi, i Savorgnan e «la furlana»* in *Atti* del Convegno internazionale su G. Legrenzi, Venezia, Fondazione Levi 4-6 maggio 1990 (in corso di stampa), che illustra l'attività di mecenate del Savorgnan anche all'interno dell'Accademia degli Eccitati: Legrenzi era stato sottoposto ad un provvedimento disciplinare che aveva compromesso le sue locali possibilità di carriera. È doveroso segnalare qui che in occasione della stesura di tale relazione su Legrenzi, si sono intraprese le ricerche sulla storia «veneziana» della *furlana:* l'*excursus* III di questo profilo perciò, va ritenuto quale seconda parte di quella relazione, che però è ancora in corso di stampa.

Gjoldìn, gjoldìn... Gioite, gioite

Alla prima metà del secolo XVII appartengono alcune delle testimonianze più interessanti per la cultura musicale popolare in Friuli: tra esse *Povere, ce faràio* del Pozzi occupa un posto di rilievo per quel suo cullante ritmo di 3/4 puntato, già all'attacco e per le vivaci sincopi che ne muovono. Il primato però è saldamente tenuto dalla ormai celebre «canzonetta furlana» *Gjoldìn, gjoldìn fin che podìn* di Lazzaro Valvasensi, a motivo della interessante ed a suo modo completa «annotazione etnomusicologica» che per nostra fortuna il raccoglitore-compositore volle anteporre a quella stampa «appendicolare»:

Parole sentite a cantare da doi contadine furlane
et poste in musica dall'autore.

Si tratta di una netta attestazione dell'origine popolare del brano, che il compositore si è dunque limitato ad *assestare* secondo le regole contrappuntistiche della composizione dotta (tale infatti è il senso esatto dell'espressione «porre in musica»): ma intatto resta il valore documentario del prezioso «reperto» proveniente dalle campagne della Destra-Tagliamento (come lascia capire quella piccola ma precisa e preziosa spia dell'ultimo verso: *ni,* che «di cà da l'aghe» sarebbe suonato *nus*). Il brano inoltre riconferma la ben nota funzione della donna nella trasmissione del patrimonio musicale popolare friulano (si tratta delle quantomeno «parenti» di quelle *Contadine furlane* che sulle scene del '700 si vedranno ballare «quattro furlane») e permette anche di gettare uno sguardo sulla situazione sociale della donna all'interno di una società di tipo ancora feudale: quel matrimonio intravvisto, non si sa bene se come astuto raggiungimento, come soluzione di ripiego o come gesto riparatore, la dice lunga sulla «condizione femminile» in quei secoli ([8]):

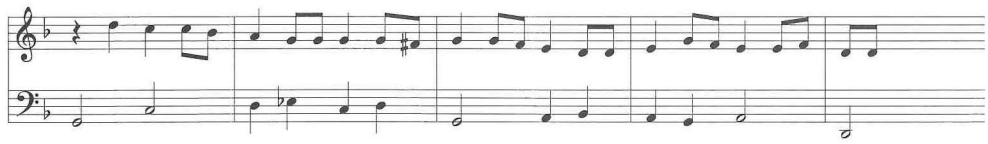
Gjoldìn gjoldìn fin che podìn
chu stentà non manchie mai:
su 'l grimâl s'alzarà
qualchidum ni maridarà.

Quando, ormai diversi anni or sono, mi interessai all'esposizione di questo «primo fiore» dell'orto musicale friulano, ne colsi solo alcuni dei profumati petali, né posi sufficiente attenzione ai preziosi stami ed al nascosto e

([8]) È pubblicata e commentata in G. PRESSACCO, *Una quartina popolare musicata del '600,* «Ce fastu?» LIV, 1978, pp. 185-193; su un Yom-Tof Valvason poeta conte(mpo)raneo di forme *in echo,* cfr. I. ADLER, *La musique savante dans les synagagues italiennes au XVIIe siècle: le cas particulier de Venise,* in *Gli Ebrei a Venezia,* Ed. Comunità 1984, pp. 527-535.

«misterioso» pistillo. Fuor di metafora: mi sfuggì di osservare che quelle «doi contadine furlane», se forse non potevano cantare «in contrappunto imitativo», ben potevano cantare «in doi cori», cioè alternandosi nella proposta/risposta, come la struttura musicale del brano permette di ipotizzare (supponendo alcune opportune «clausole all'unisono»); tale tecnica «corale» (meglio si direbbe, «coreica») darebbe più adeguata soluzione al problema posto dal fatto che la stampa secentesca non riporta il testo sotto le note della seconda voce (che tra l'altro è scritta in chiave di basso: registro quant'altri mai inopportuno per una voce femminile, in un'epoca in cui c'erano a disposizione ben quattro chiavi di do — soprano, mezzosoprano, contralto ed, eventualmente, tenore — ed era già iniziata da decenni la prassi dell'impiego degli... evirati). Quanto al pistillo: non sarà forse da attribuire alla registrazione di una originale prassi popolare «rustica», quella precisazione del raccoglitore che, pur trascrivendola su o con un'unica linea melodica (scritta però presumibilmente per due esecutrici), non senza qualche motivo avverte che l'ha sentita cantare «da doi»? Se così non si legge, quella nota etnomusicologica è inutilmente sovrabbondante. A tale lettura preciso di essere giunto per la suggestione dei «contigui» *doi cori* registrati a Palazzolo dello Stella nella esecuzione di *Scjarazzola Marazzola* da parte di quelle donne che, come si dirà più sotto, possono considerarsi le lontane eredi delle marciane Terapeutridi descritte da Filone d'Alessandria nella quarta decade del primo secolo dopo Cristo.

Lo stesso Lazzaro Valvasensi (di cui dunque non sarà qui superfluo ricordare le origini ebraiche, la «recente» conversione al cristianesimo ad opera del padre, nonché la successiva scelta della carriera ecclesiastica) è però significativamente anche autore di una composizione espressamente definita «balletto» *Gioite gioite di mille tormenti,* che più direttamente interessa quindi il nostro assunto: esso è contenuto nella stessa raccolta che trasmette la «canzonetta furlana» e che è intitolata *Secondo giardino d'amorosi fiori* (Venezia, B. Magni 1634). Ne diamo qui l'*incipit* musicale ed il testo completo in quattro strofe, significativamente distinte da altrettanti «atteggiamenti» *(Gioite; Ridete; Godete; Scherzate),* che forse indicano qualche spunto (o positura?) «rappresentativo o coregrafico»:



I. *Gioite gioite*
di mille tormenti
o voi che ferite
con dardi pungenti.

Mirate la piaga
con fronte serena
se l'alta mia pena
cotanto v'appaga.

II. *Ridete ridete*
pupille fatali
mirate e credete
per tanti miei mali
che sento nel core.
S'accresca il contento
nel vostro sereno
se preme il mio seno
soverchio tormento.

III. *Godete godete*
dell'empia mia sorte
se l'hora scorgete
vicina di morte.
Fallaci mie scorte
più lievi vi miro
ne spera il desio
su l'ultimo addio
un breve sospiro.

IV. *Scherzate scherzate*
per somma dolcezza
negate pietade
crescete fierezza.
Da cruda bellezza
l'afflitta mia vita
per lieve mercede
un sguardo non chiede
per ultima aita.

Lo stesso Valvasensi è autore anche di alcune sonate strumentali, da lui chiamate *Symphonie* e fornite della preziosa indicazione dell'organico, che però solo sfiorano il presente saggio: sono quei *Concerti ecclesiastici a una et due voci con alcune Symphonie da sonarsi con diversi strumenti ed il Basso corrente per l'organo,* comparsi a Venezia per le stampe di B. Magni nel 1627. Si tratta di composizioni che negli stessi titoli contengono le implicite dediche alle famiglie più in vista della città di Pordenone. Non si può sottrarsi alla tentazione di pensare che le ampie sale di queste famiglie nobili o borghesi si siano aperte all'ascolto (e perché non anche alla versione coreica) di note che, sebbene destinate alla chiesa, pure in qualche modo dovevan fornire, con una ricaduta più «bassa», una qualche giustificazione alla spesa richiesta per comparire al mondo con «tanti» titoli. E che il Valvasensi fosse ben introdotto negli ambienti colti borghesi e signorili di tutto il Friuli può testimoniarlo questo sonetto dedicatogli dall'ormai noto poeta e «strumentista» spilimberghese Eusebio Stella:

In Lode del M(olto) Rev(erendo) D(on) Lazaro Valvasensis

Fra quanti unqua seguir del sacro coro
Delle Muse e d'Appol cigni canori
L'orme; e quanti mai cinser verdi allori,
Spirti gentil, fin dall'ettà dell'oro,

E più grave e più acuto e più sonoro
Nel mandi il suon de musici tesori,
LAZARO TU, che l'alme innamori
E porgi a' mesti cuori ampio ristoro.

TU se' quel sign(or) mio, che solo eccedi
Nel cantar Amfion, nel suono Orfeo
E nel canto e nel suono Appol pareggi.

Ma che? Di tanti e di sì nobil freggi
Adorno TE l'alma natura feo,
Ch'ogni virtute, ogni vallor possedi (9).

Ecco comunque l'elenco (solo attenendoci all'indice della stampa) delle *Symphonie* che qui ci interessano:

Symphonia prima.	*La Marina*	Trombone e cornetto.
Symphonia seconda.	*La Toppa*	Trombone e cornetto.
Symphonia terza.	*La Valentinis*	Cornetto e trombone.
Symphonia quarta.	*La Floria*	Violino e chittarone.
Symphonia quinta.	*La Daciana*	Flauto e violino.
Symphonia sexta.	*La Bissona*	Cornetto e trombone.

Ma non fu solo Lazzaro Valvasensi a dedicare a famiglie locali le proprie fatiche compositive: il ben più celebre Fabrizio Caroso aveva dedicato ad una gentile esponente della famiglia di Valvasone uno di quei balli che tanta importanza rivestono nella storia della danza moderna. Il suo *Ballarino* infatti rappresenta una delle prime teorizzazioni coreografiche del periodo barocco accompagnate da esempi musicali. L'interesse nostro per questa raccolta è accentuato dal fatto che in essa è contenuto anche un ballo chiamato *Il bigarà:* un documento di recente venutoci tra mano in occasione d'altre ricerche, permette di collocare tale ballo anche nel contesto del profilo che qui si tenta di abbozzare. Si tratta di una lettera del celebre letterato friulano Ciro di Pers, scritta in risposta ad una richiesta di consulenza «metrico-poetica» da parte di Domenico Molino, esponente di spicco della cultura accademica veneziana. Essa permette al Nostro di illustrare il proprio parere sulla «nuova» proposta di versificazione poetico-musicale avanzata da Pietro della Valle in un discorso tenuto all'Accademia romana degli Umoristi il 20 novembre 1633 (e pubblicata da G.F. Camola in Roma per i tipi di P.A. Facciotti nel febbraio del 1634, con dedica al Molino), avvalendosi dell'esempio di un balletto — appunto *Il bigarà,* che in Friuli meglio dunque era noto come *bigheran,* a motivo forse di una sua probabile origine o prove-

(9) Lo pubblica e lo colloca adeguatamente R. PELLEGRINI, *Eusebio Stella poeta nel Friuli del Seicento,* Udine, Coop. ed. Il Campo 1980, p. 95. Lo Stella era, a quanto egli stesso dice, esperto suonatore di strumenti a corda (cfr. *ivi,* p. 136), fors'anche di «chitarra alla spagnola» (cui cenna *ivi,* p. 105).

nienza nordica — da lui visto ed ascoltato in ambiente friulano da un esecutore che lo realizzava utilizzando uno strumento a corde pizzicate e «percosse». Ma ecco il testo completo della lettera di Ciro:

Al signor dottor Virginio Forza. Udine.

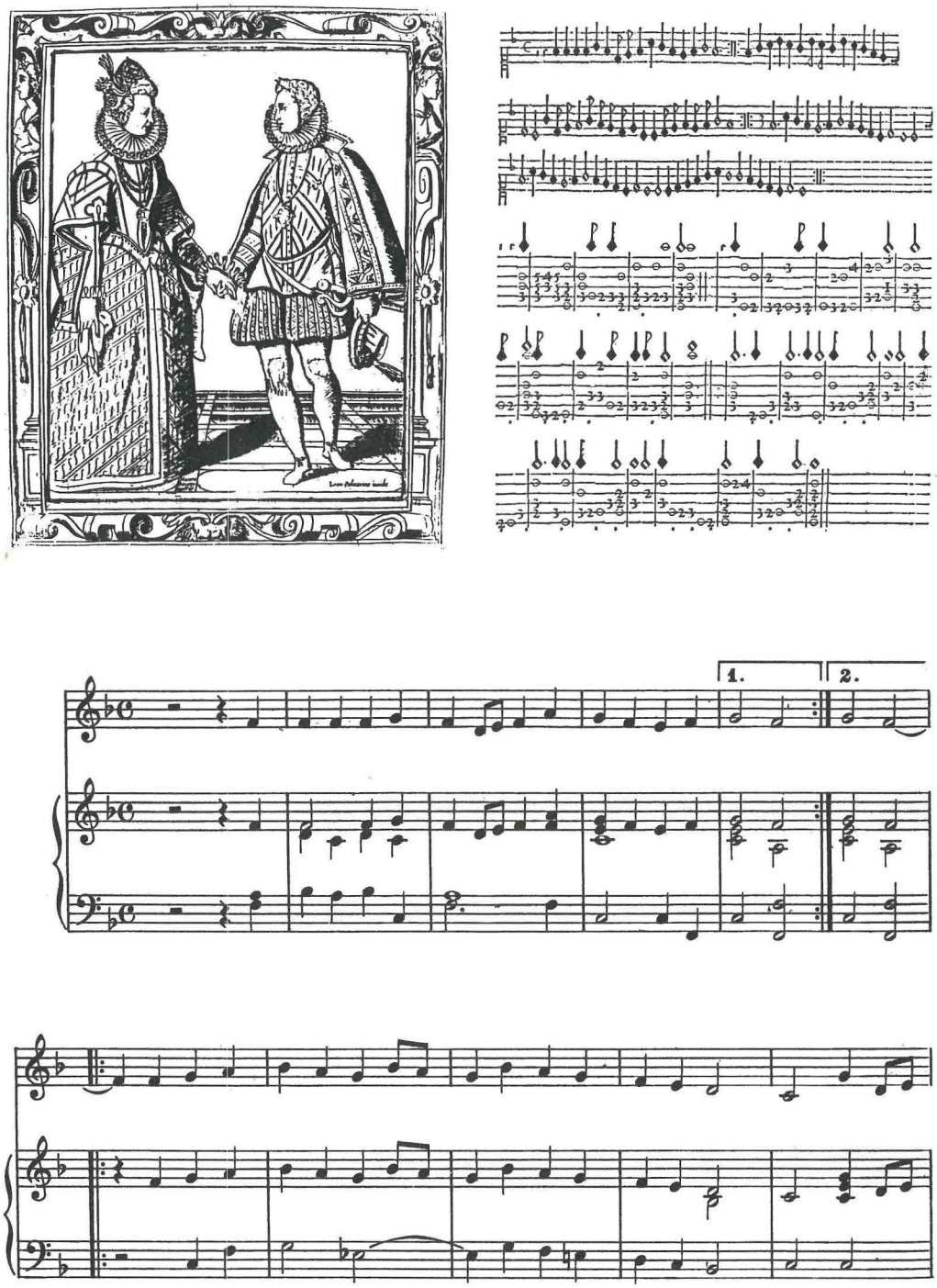
L'altr'ieri solamente, al mio ritorno a Pers, trovai la lettera di V.S., la quale era stata un pezzo a Gemona; onde mi doverà scusare se tardi rispondo.

Mi tengo molto onorato della cortese opinione dell'Illustrissimo et Eccellentissimo signor Domenico Molino il quale, coll'aver dato ordine a V.S. che mi faccia vedere il Discorso Accademico del signor della Valle, mostra credermi atto a darne giudizio; il che, se ben non presumo di me stesso, consapevole del mio poco ingegno e manco studio massimamente in tali materie, tuttavia non incontrar riverentemente il gusto di S.E. Illustrissima, devo dirne quel tanto ne sento.

Parmi dunque che l'Autore ingegnosamente discorra come l'accento differisa dal tempo, e come nella nostra lingua sopra uno stesso accento più di due seguenti sillabe si reggono, e quindi forma la nuova invenzione di sdruccioli, i quali, sebben non si può dire che non siano di giusta misura, tuttavia pare che l'orecchio, che solo è giudice competente in simili materie, non se ne compiaccia gran fatto.

Che questa poi sia invenzione del tutto nuova e propria solo della nostra lingua volgare, non voglio affermarlo, mi do ben a credere che, non essendo altro il verso che una maniera d'orazione accomodata a cantarsi per dilettar il senso dell'udito, *ed essendo questo comunemente il medesimo in tutte le nazioni, possono anco servire le stesse regole di formar versi in tutte le lingue e ciascuna foggia di versi, così de' Greci, che molti n'usarono, come da Latini e da Barbari possano immitarsi e nella nostra ed in ogni altra lingua, anci che tutte le maniere di balli, arie e canzonette che negli stromenti musicali si suonano, possano pure ridursi in versi, e tutto ciò con due soli riguardi, l'uno del tempo e l'altro della variazione della voce nell'esprimerla o vogliam dire accento, cose proprie della musica, alla qual forse, più che alla poesia, s'appartiene la formazione del verso, sebbene essendo queste due professioni sorelle, penso che non abbiano affatto infra di esse diviso il loro avere.*

Tengo ben per costante che gli antichi non istimassero potersi comodamente cantare in buona musica altro che versi, checché si facciano i nostri moderni musici i quali, cantando ogni sorte di prosa, o confondendo l'orazione in maniera che non s'intende o di stani ravvolgimenti delle parole fuori del uso naturale, onde voglion esser proferite. E chi nella nostra lingua considerasse ben bene tutte li minute differenze della pronunzia, come forse i Greci fecero nella loro, formerebbe i buoni versi con più strette regole e troverebbe che d'un medesimo numero di sillabe se ne potrebbero formar di varie sorti, come per esempio si vede negli endecasillabi greci e latini, dove è pur considerabile all'orecchio la



Fabrizio Caroso, Il ballarino: *illustrazione, melodia originale, tabulatura per liuto e trascrizione del ballo* Bigarà/Bigheran.

differenza tra il safico ed il falecio, e nessuno mi negherà potersi questi nella lingua italiana ritrar dal naturale; e mi persuado ancora che ad imitazion pure degli Antichi si potesser far de versi che fossero d'un medesimo suono , ancorché di numero di sillabe disuguale, servando l'uniformità de tempi, che retti d'un solo accento saranno gli stessi ora d'una, ora di due et ora di più sillabe formati; siccome nelle cetre ora uno ed ora più percotimenti di corde formano un tempo solo, alla qual cosa chi ben porrà mente, s'accorgerà forse che non è trovato nuovo del signor della Valle, che l'accento rimanga più avanti dell'antipenultima a formare sdruccioli di foggia non più sentita, posciaché ciò nei Balli Tedeschi e nelle Correnti Francesi è molto frequente. E veggasi l'esempio in quella Canzonetta ancorché rozza, tratta pure da un Ballo di Corrente alla Francese, ch' ò sentita a cantare a fanciulli, la qual in fine d'alcuni versi ha questa voce ***Bigheran,*** *che, sebben è trisillaba, è retta dall'accento della sillaba che la precede e fà per appunto lo stesso suono con che terminano i nuovi sdruccioli. Moltissime dunque per mio parere sarebber le fogge de' versi che si potrebbero usare in tutte le lingue, fra le quali in quanto al suono, che solo appartiene al verso, non è altra differenza per l'ordinario, che più o manco asprezza ovvero languidezza, secondo il maggiore o minore concorso di consonanti e di vocali. È ben vero che tutte le maniere de versi poco usati piacerà manco, per non esservi assuefatto l'orecchio né accreditata l'opinione, onde sarà men male che noi per l'ordinario usiamo il verso di undici sillabe con l'accento nella sesta, poiché questi sono ed approvati e perfezionati dall'uso, valendosi parcamente degli altri nelle matterie gravi.*

Tanto mi son lasciato cader dalla penna senza molta applicazione, confessando però non esser mio mestiere trattar di tali materie, come quello che poco o nulla m'intendo di Musica, e nella Poesia non ho mai fatto altro che esprimere alle volte qualche pensiero amoroso ovvero morale in un Sonettuccio partorito più dalla natura che dall'arte, e se per tali componimenti pretendessi nome di poeta, ingannerei di gran lunga me stesso, conoscendo ottimamente che altro studio et altro genio, che non è il mio, si richiede a' legitimi professori di tal arte. Resta che io preghi V.S. ad essermi cortese scrivendo all'Illustrissimo et Eccellentissimo signor Molino riverirlo a mio nome, non essendosi ardito di scrivere da me a Sua Eccellenza per non aver avuta mai fortuna di farmi conoscer finora con alcuna esterior dimostrazione per quel divoto e riverente servidore che son con tutto l'animo ad un Senator così grande di questa Serenissima Repubblica, di cui son nato vassallo e protettor così benigno delle Lettere, alle quali non niego d'esser stato sempre inclinato, ancorché pochissimo applicato, e senza più a V.S. baccio con affetto le mani ([10]).

([10]) Si trova cenno a questa lettera in G. PRESSACCO, *La musica e le istituzioni musicali nelle città di terraferma*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, Vicenza, N. Pozza 1983, pp. 484-485, n. 224. Sul «discorso» di Pietro della Valle e sulle sue «fantastiche» pretese-proposte

Il contenuto tecnico-metrico di questa lettera consiste nell'ammettere che la poesia per musica (ma meglio si direbbe: per canto/ballo) ammette la possibilità di un accento che regga quattro sillabe (si pensi ad una sestina), com'è il caso della parola *bigheran* se retta dall'ultima sillaba della parola che la precede: se la moderna poesia accentuativa trova ciò strano, così non era per quella quantitativa dell'epoca classica greco-latina, nella quale i piedi metrico-musicali eran appunto retti da leggi «coreiche», legate cioè all'unità di poesia/canto/danza. E ciò è appunto quanto a noi qui interessa sottolineare.

Si noterà come questo *Bigheran/Bigarà,* che il Caroso dà come ballo, qui Ciro di Pers lo dà come «rozza canzonetta» cantata da fanciulletti (per gioco? a mo' di cantilena?...) e «tratta» da un *ballo di corrente alla francese:* appaiono qui chiaramente la circolazione suono-canto-ballo e la vicinanza di questi esercizi alla tecnica del far versi, che Ciro definisce acutamente come «maniera d'orazione accomodata a cantarsi per dilettare il senso dell'udito». Ci pare evidente la convenienza con quanto si è voluto sottolineare nella scelta del titolo del presente contributo.

Tutto il testo di questa lettera di Ciro meriterebbe un più ampio commento che dobbiamo però forzatamente rinviare, non senza sottolineare comunque come, oltre le stampe del Caroso — che contengono pure un *Alta regina* che qualche indizio invita a collegare al *Pass 'e mezzo moderno* ed alla *Cara cos(s)a/Karakosh* — anche quelle anonime del Gardano intitolate *Balletti moderni facili per suonar sopra il liuto* (Venezia, 1611), riportano al n. 37 un *Bigarà balletto* ([11]).

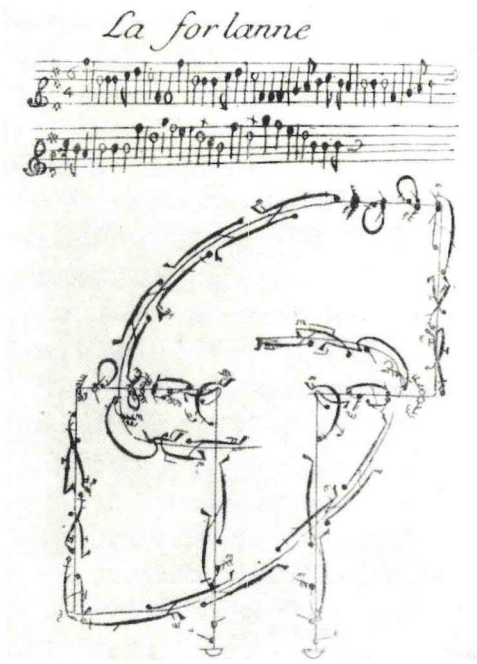
di «tre nuove maniere di versi sdruccioli» (es.: Rammàrica, Rammàricano, Rammàricanosene!), ci pare doveroso il rinvio al nostro Ludovico Leporeo ed ai suoi veramente fantasiosi e fantastici «leporeambi strambi», che ci paion ben più «conti» di piedi, metri, modi e numeri pitagorici; ma si veda il contributo di A. ZIINO, *Pietro della Valle e la musica erudita. Nuovi documenti,* «Analecta Musicologica» 1967. È comunque doveroso il rinvio all'ed. completa più recente delle *Poesie* di Ciro di Pers, curata da M. Rak, Torino, Einaudi 1978, part. p. 91.

([11]) Cfr. F. ROSSI, *Il liuto a Venezia dal Rinascimento al Barocco,* Venezia, Arsenale 1983, p. 101.

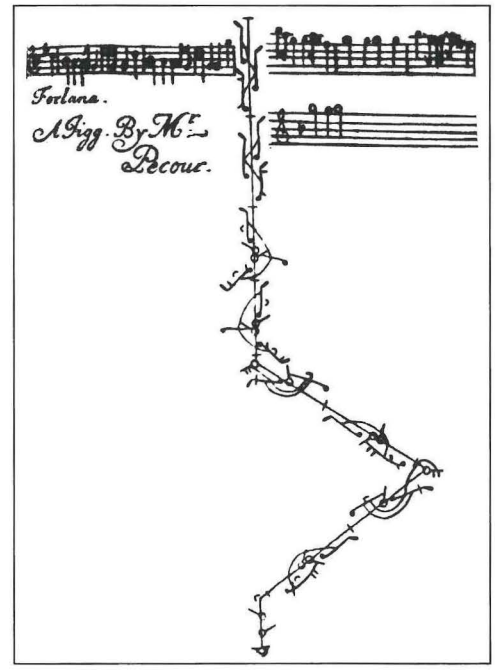
IL SETTECENTO

Se il XVI e il XVII secolo possono esibire alcune delle più interessanti testimonianze friulane sulla musica anche popolare per ballo/danza (anche a motivo dell'interesse «barocco» per i linguaggi dialettali come elemento linguistico diverso, nuovo, «maraviglioso» e «altro» rispetto al codice ufficiale della lingua letteraria), meno ricco in questo senso appare il secolo XVIII, che in friulano e di friulano pare esibire solo quella «canzonetta furlana» *Io vuéi fà ne cjanzonette / in te lenghe me furlane* conservata stranamente in un quaderno ora di proprietà della Biblioteca Civica di Parenzo, ma proveniente da Capodistria.

Si tratta di un interessante anello di congiunzione tra le analoghe ed omonime canzonette di Lazzaro Valvasensis e di Luigi Pozzi ed il più noto *Cjalzumìt* di Giovanni Battista Candotti. Tenendo presente che il modo friulano di cantare/ballare le «villotte» («cjantin 'ne danze») si riallaccia alle modalità esecutive proprie delle *canzoni a ballo* quattro-cinquecentesche, non vanno trascurate queste testimonianze anche in un profilo storico delle musiche coreiche (si noti il ritorno compatto di: *fevele-bale-cjante*). Questa villotta settecentesca, opera forse di un cantore *(clericus?)* friulano emigrato nella città istriana, è «bipartita» e riveste un preciso interesse, oltre che per il tradi-

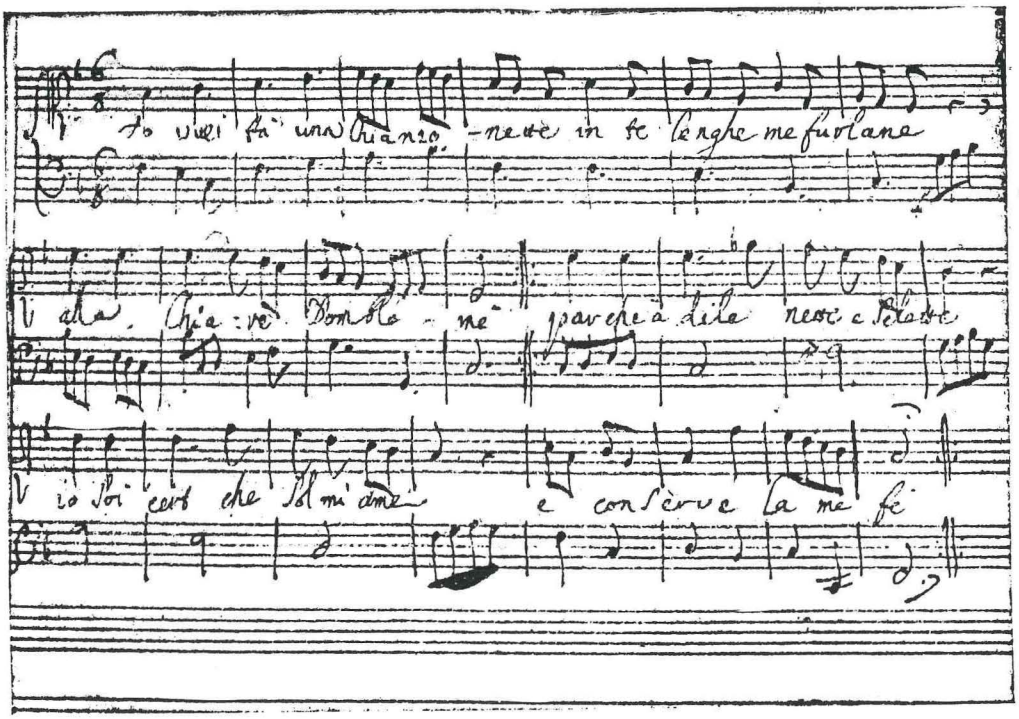


Tema musicale e coreografia della furlana *dall'*Abrégé *di P. Rameau (Parigi 1725).*



Tema musicale e coreografia della forlana *che Pamberton prese dal ms. di Philidor.*

zionale modo di procedere delle voci superiori per terze parallele sopra un basso che pare leggermente più «colto» e più sciolto del consueto, anche e specialmente per l'alternato utilizzo dei tempi di 6/8 e 2/4.



Parenzo, Biblioteca Comunale, anonimo del XVIII secolo: «canzonetta furlana» Io vuéi fa une chianzonete.

Io vuéi fà une chianzonette
in te lenghe me furlane
alla chiare domble mè;
par che a dile nette e sclette
io soi cert che sol mi ame
e conserve la me fè.

Se savessis come chiare
e iè cheste me polzette
a no amale l'é pecchiat;
io hai but buine capare
de sò fede nette e sclette
a iè sole il cor i ai dat.

Se vedessis ce presintie
ce biel sest ce bielle ciere:
par amale muf un clap;
us al dis in me cuscientie:
sal fus dur plui d'une piere
ogni cur devente flap.

Se mi chiale e ia dos stellis
che mi svuarbin squasi il voli,
se *fevele* io soi quiet;
e dos rosis de plui biellis
a vedelis mi consoli
sul mustaz parte perfet.

Se chiamìne al par che balli
cun chei pas ben concertaz
e cun sest di balarin;
io soi ciert parcé no fali
duch' i pas ben messedaz
ia di bal plui soprafin.

Se sentissis quand il *chiantà*
quant' che ié par la campagne
cu lis bestis a passon
us fares di clap restà
che sintindile par diane
us fares restà un minchion.

Simpri legre simpri chiare
simpri leste e giuvial
ié d'ogn'hore e dut il dì;
ié no va mai fur di square
sà si dis o ben, o mal
ié furfante a plui no dì.

Ié no par mai contadine
ma di vere zintildone
ié possed i nobii traz;
e pur puare e meschine
ié fas simpri e no perdone
de so vite gran strapaz.

Se plui puare d'une bestie
e fos senze une chiamese
no m'impuarte nuie par chest;
stimi plui la so modestie
che le robbe di gran spese
che finis pur simpri prest.

A mi al tocchie mantignile
e se ves anch buine dote
io no pensi un bagatin;
hai tanchg chiamps in te me ville
che in bondanze la raccolte
io la fas di pan e vin.

Io no vuei lassà manchià
e lu dis cun gran costanze
nuie ciart in sin che pues;
sarà simpri di mangià
in me chiase con bondanze
buine chiar e dal bon pes.

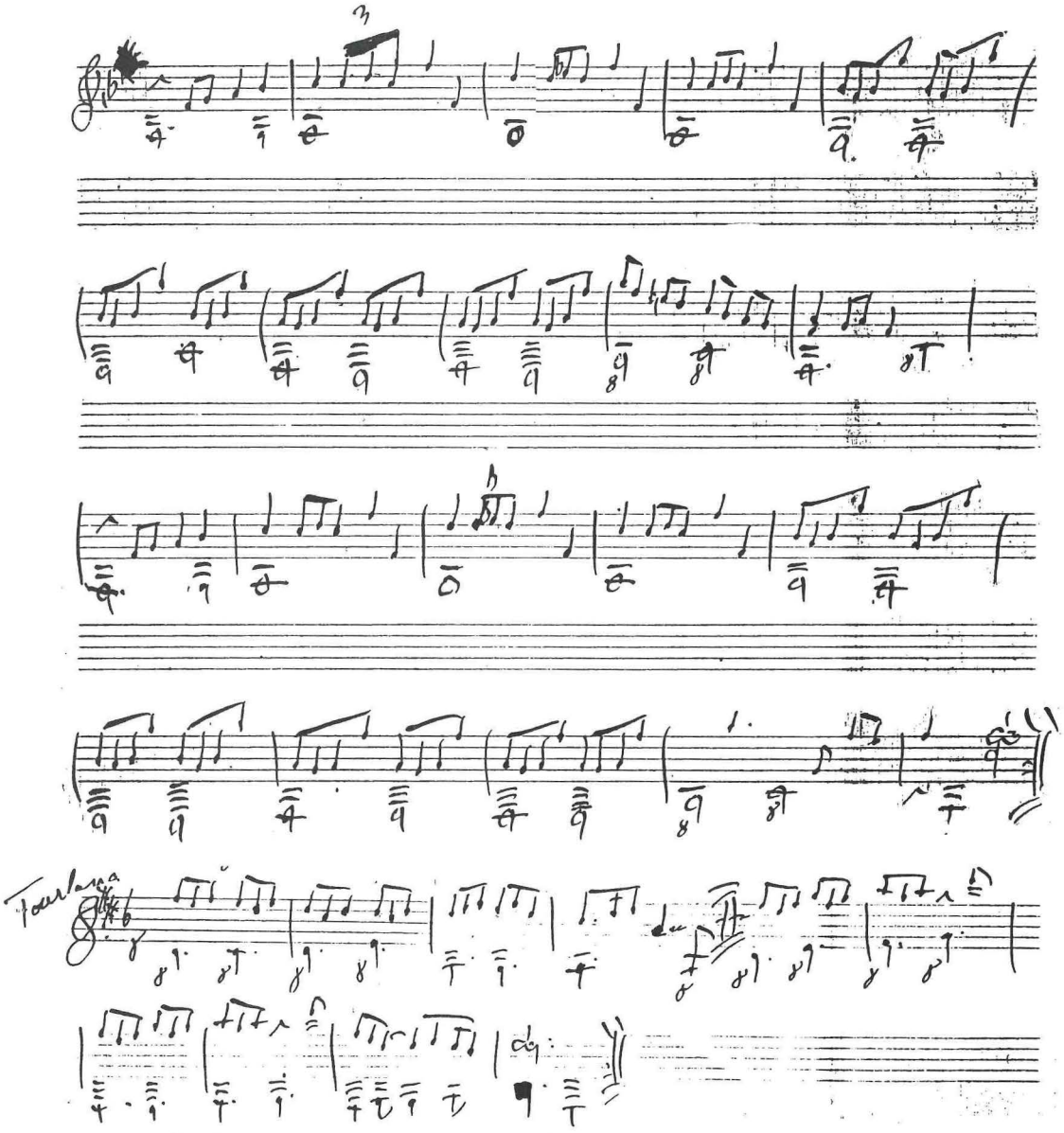
Nanchie un sold vuei vie butà
e vuei dutte la me entrade
par ie sol tignile a man;
simpri afiet io i vuei purtà
la sai che ie inamorade
di me dongie e di lontan.

Io finìs la chianzonette
parce stuf soi di chiantà
cha le stat par mio solaz;
parce a dile nette e sclette
io di ca indenant vuei fa
no peraulis, ma faz.

La «furlana»...

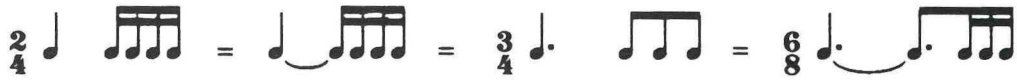
Questa «anfibologia suddivisionale» è uno dei nodi centrali da sciogliere per comprendere se ci fu un'evoluzione dai cinquecenteschi balli friulani in tempo e suddivisione binaria di Mainerio e di Croce, alle *furlane* «veneziane» in tempo binario ma in suddivisione ternaria. Questa mutevolezza e/o compresenza di «tempo» ternario e binario nella canzonetta «istriana», permette ed anzi invita a rivedere la tradizionale separazione tra due realtà musicali che pur dovettero esser connesse da evidenti contiguità geografiche, storiche e culturali.

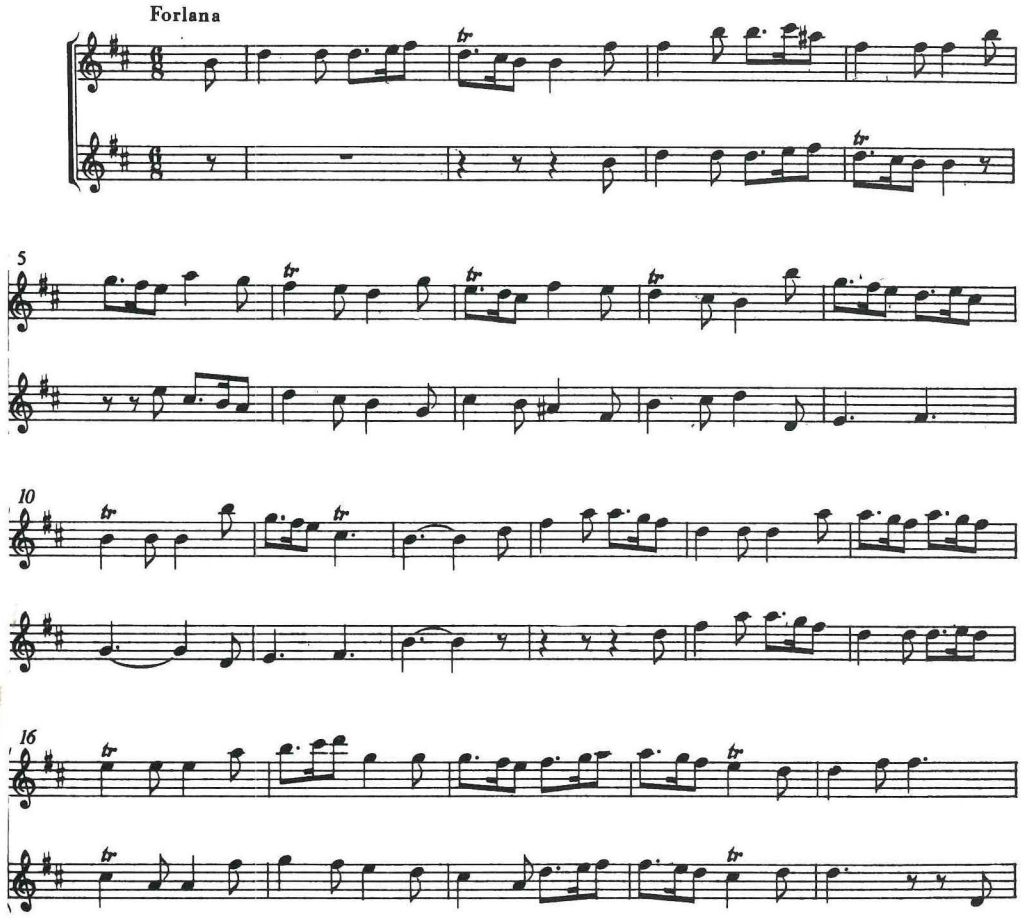
Non va tralasciato qui un cenno alla *furlana* che Pietro d'Arcano inserì quale 4° tempo in una sua *Sonata in sol* per flauto: è pur sempre una testimonianza diretta della «tenuta friulana» di una danza che si vuole troppo spesso esclusivamente veneziana. Ed è opportuno inserire qui anche la menzione di un'inedita *forlana in re* per cembalo conservata attualmente all'Archivio di Stato di Verona (Fondo Malaspina, 267/28.37), che porta il significativo titolo «Il boschetto» ed è inserita in un *Trattato di teoria musicale* della seconda metà del secolo: la *forlana* fa parte dei 31 esempi musicali che illustrano il trattato, ma la pluralità delle mani dei copisti rende arduo tentare l'identificazione dell'autore. Al '700 comunque si fa tradizionalmente datare la redazione che «il celebre maestro» Bidas (Vidas? i Vida sono generalmente cognomi di famiglie d'origine ebraica: e Cividale aveva una numerosa colonia giudaica stanziata nel quartiere appunto detto *zugaite*) avrebbe fatto della «furlana autentica», desumendola dall'ambiente cividalese nel quale viveva. Ed al '700 risalgono pure due «furlane» manoscritte attualmente conser-



Venezia, Fondazione Cini, fondo Bussandri-Chilesotti: due furlane.

vate alla Fondazione Cini di Venezia nel *fondo Bussandri-Chilesotti,* delle quali una è inquadrata nel solito 6/8, mentre l'altra offre la gradita sorpresa (ma si tratta in effetti di un ritorno) del tempo binario. Importa qui (ri)sottolineare come il passaggio tra queste due figurazioni ritmiche non sia né difficile né raro, quando — come avviene nei casi già richiamati di Croce e del Ferruzzi ed in qualche esempio del Gandino — si presentino con queste due figurazioni:





Adolfo Hasse, forlana *«con imitazione», dall'opera* Demetrio.

È evidente che la distribuzione di quest'elemento ritmico-melodico in un tempo di 2/4 è più semplice, se si vuole più popolare e «rozza», mentre la sua distribuzione su un tempo di 6/8 può riguardarsi quale frutto di un'elaborazione più ragionata, quasi risultato di un puntiglio «notazionale e mensuralistico», quasi una *subtilitas* di medievale memoria, che però la realizzazione «coreica» rende meno intellettualistica e più pratica, se non più immediata e calzante «al piede». Lo stesso «ritmo» ternario del resto è notoriamente stato il primo e per lunghi secoli l'unico accettato schema di suddivisione metrico-ritmica, giustificato da ragioni di ordine aritmetico, filosofico e teologico (3 è il numero perfetto; uno e trino è Dio stesso). Il ritmo binario invece, che pure è stato forse da sempre quello più semplice e spontaneo, faticò a trovare spazio sulle pergamene o sulle carte dei primi *notatores* medievali: abituati al valore indivisibile del *punctum* della notazione quadrata, essi accettarono il primo mensuralismo modale solo quando potè valersi di adeguate giustificazioni «teologiche». Echi di questa dottrina classico- medieva-

L'EUROPE GALANTE,

BALLET,

REPRÉSENTÉ EN L'AN 1697.

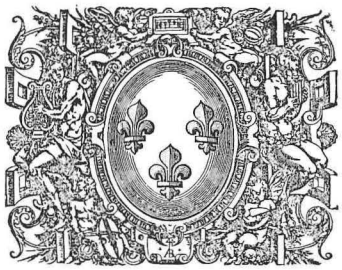
PAR L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE;

De la Compoſition de Monſieur CAMPRA, Maître de Muſique de la Chapelle du Roy.

PARTITION GENERALE,

ſemblable à la derniere Edition D'ISSE.

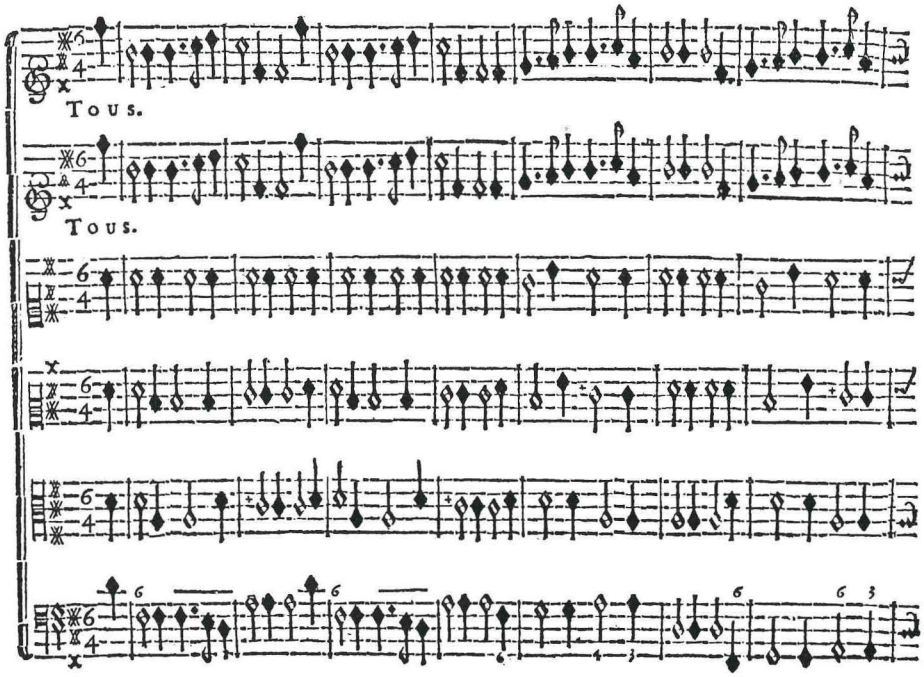
Les Paroles de cette Piece ſont de Monſieur de LA MOTTE, de l'Academie Françoiſe.

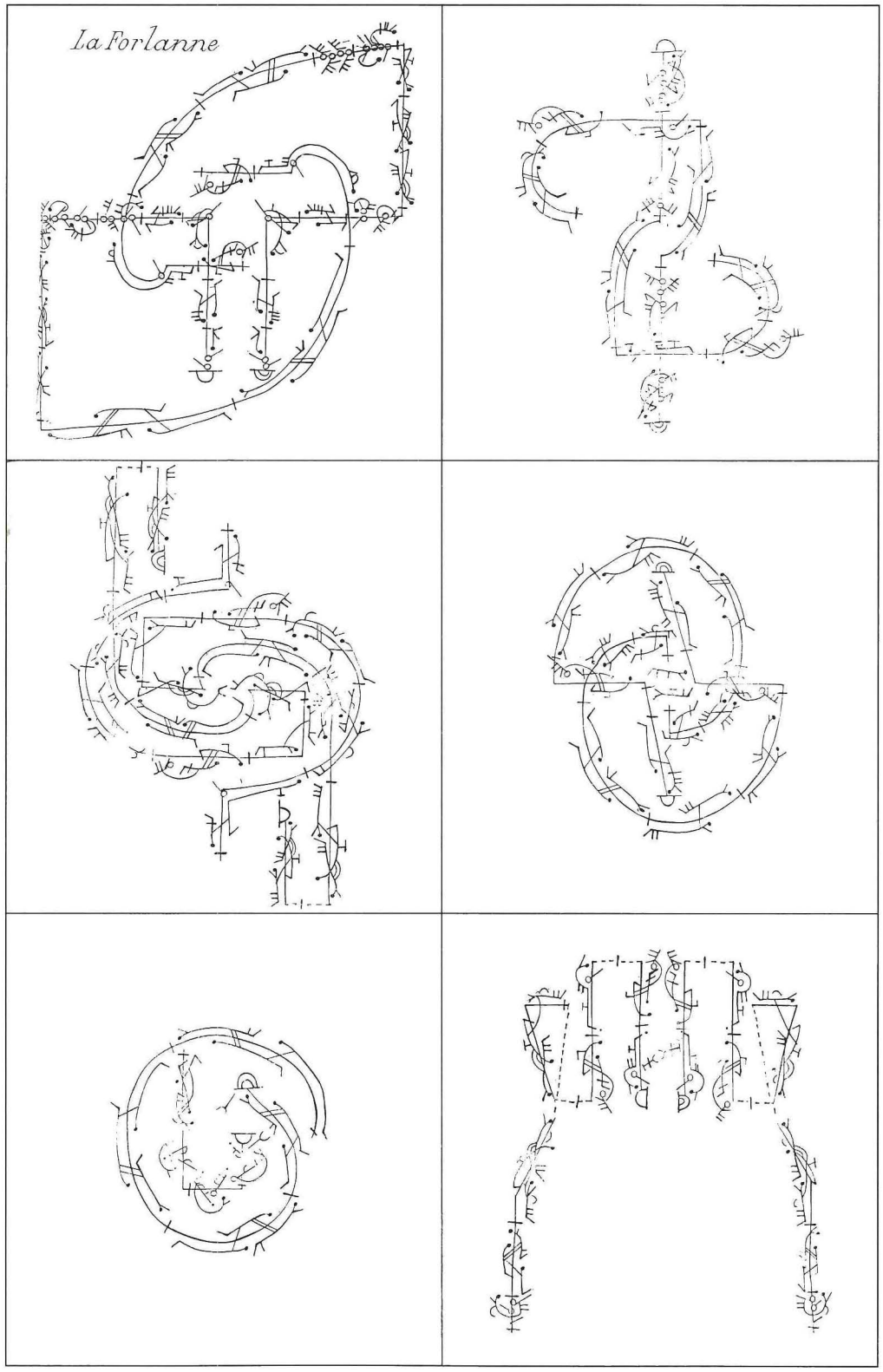


A PARIS, DE L'IMPRIMERIE
De JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, Seul Imprimeur du Roy pour la Muſique, & Noteur de la Chapelle de Sa Majeſté.

André Campra, L'Europe galante *(Paris 1697), frontespizio e* forlana.

LA FORLANA.

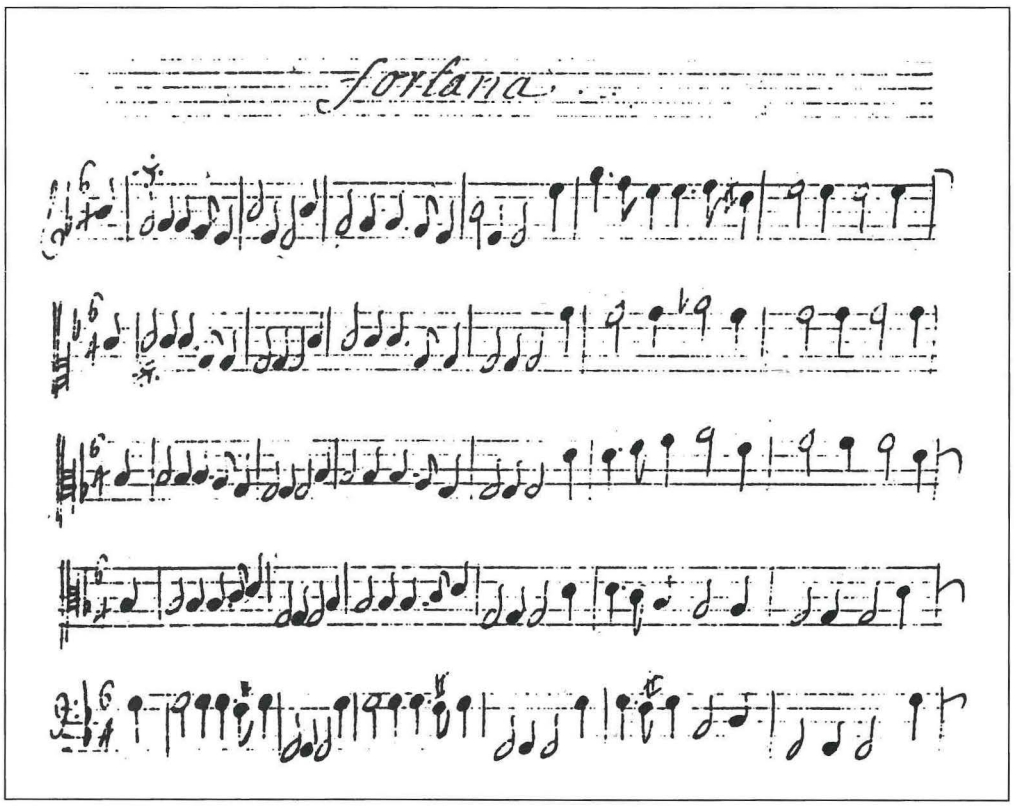




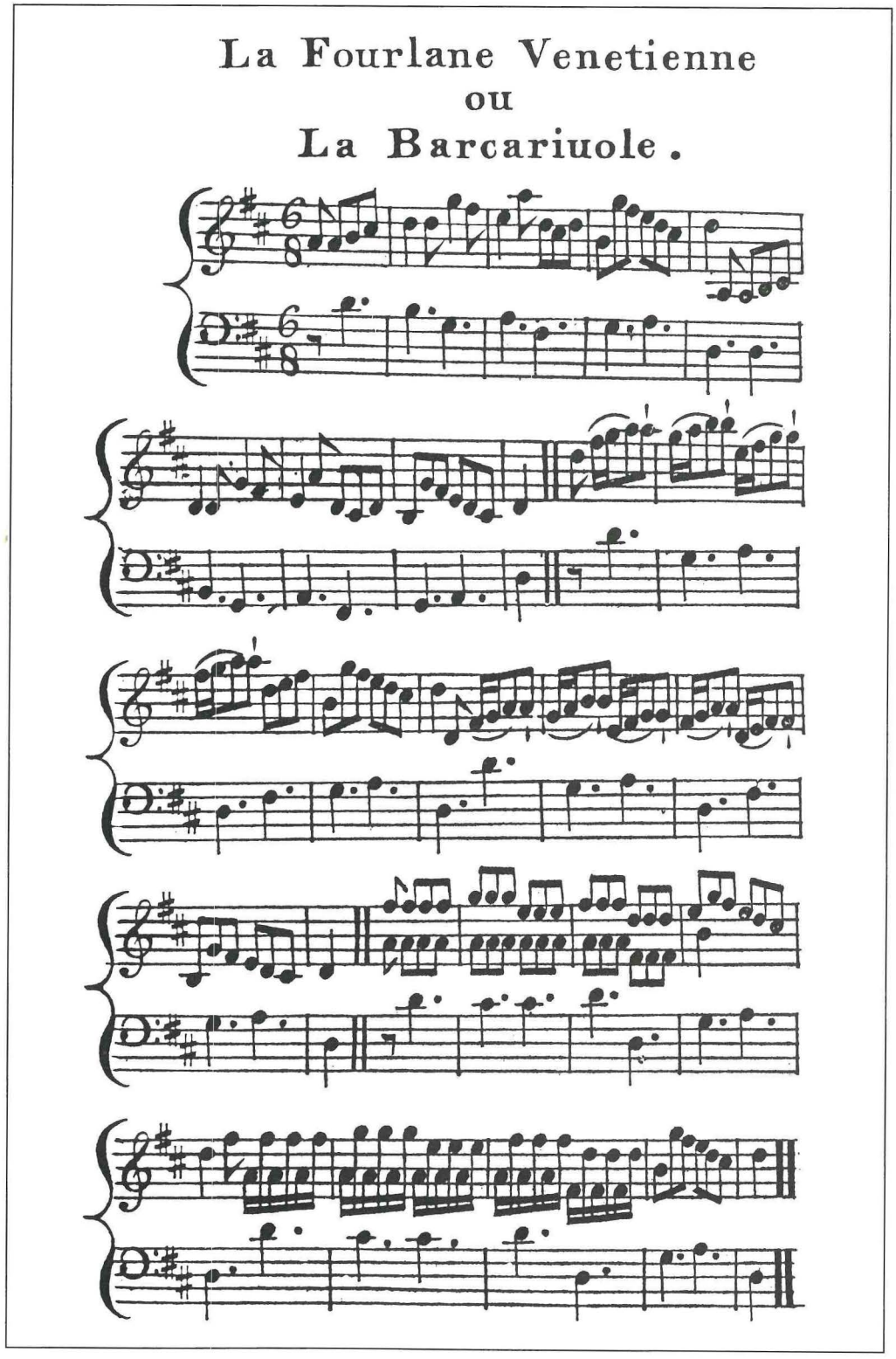
Coreografia completa della furlana *di Mr. Malpied.*

le, si fecero udire ben dentro il Rinascimento ed anche nel periodo barocco. Se ne potrebbe dedurre che il popolare 2/4 è stato «schifato» prima per motivazioni «sacrali» o ecclesiastiche, poi per ragioni borghesi e salottiere, dimostrandosi troppo rude e rustico. È chiaro che queste ragioni persero la loro forza probante e i loro tratti ideologici dopo il periodo illuministico ed a maggior ragione nell'epoca romantica, che come si sa volle addirittura propugnare un ritorno alle categorie «del popolo».

Ma il XVIII secolo si segnala certamente quale stagione d'oro per la diffusione europea della *furlana,* che pur aveva avuto buona fortuna già nel XVII secolo, particolarmente all'interno del melodramma sulla scia di quanto segnalato per gli *intermedi* tardocinquecenteschi nel *mariazo* del codice vaticano. L'uso seicentesco di inanellare anche all'interno dell'opera in musica delle piccole sezioni di danza, con lo scopo dapprima di identificazione etnica o tipologica ed in seguito anche a modo di *suite,* trainò anche la *furlana,* accanto alla *gagliarda* e alla *siciliana,* nel numero delle danze «assemblate» nelle *suites* strumentali cameristiche e sinfoniche così caratteristiche del XVIII secolo. I nomi di J. S. Bach, G. Ph. Telemann, Fr. Couperin, J. Ph. Rameau, A. Hasse, D. Perez, N. Jommelli e A. Mazzotti assicurarono a que-



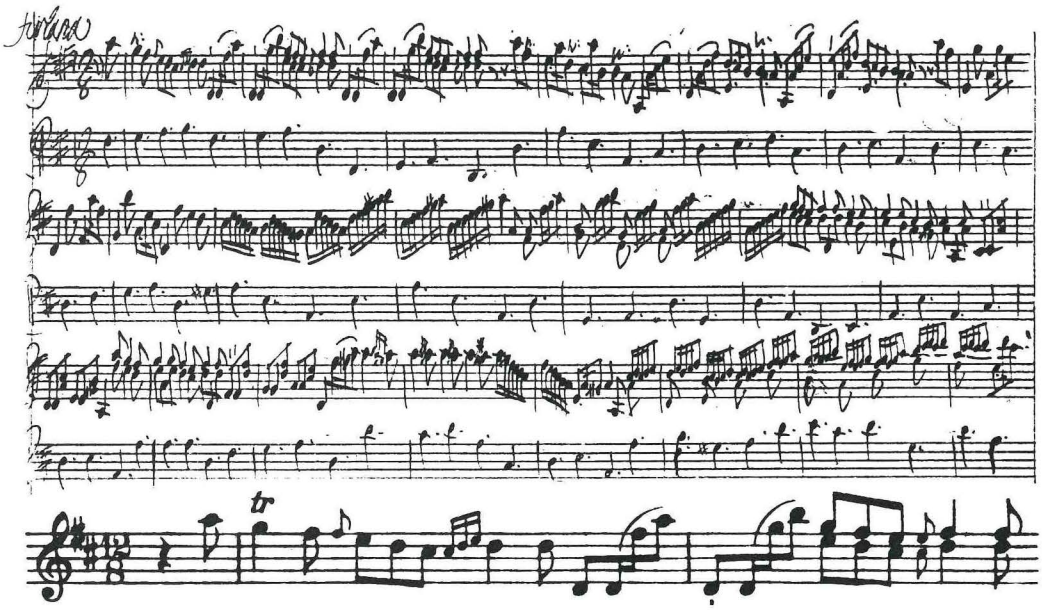
André Campra, Le Carnaval de Venise *(Paris 1699),* forlana.



La fourlane venetienne ou barcariuole *dalla* Collection of Cotillons or French Dances *di G.-A. Gallini (Londra 1770 ca.).*

sto ballo un facile accesso al melodramma. Di certo, ad esempio, sappiamo che ne *Le contadine furlane,* dramma giocoso dell'abate P. Chiari e di A. Buroni, andato in scena a Venezia nel Teatro Giustiniani di S. Moisè per il carnevale del 1771, fu dato adeguato spazio ad una quanto mai opportuna «quadriglia» di *furlane* «rustiche»: ma è assai probabile che altrettanto sia avvenuto quattro anni dopo nel Piccolo Teatro di corte a Dresda ove di nuovo andò in scena (se n'è conservato il libretto con testo italiano e tedesco a fronte). Tale inserimento valse alla *furlana* una «tenuta teatrale» fin dentro i secoli XIX e XX, come attestano le *furlane* inserite da Amilcare Ponchielli (*Gioconda,* 1876) e da Pietro Mascagni (*Le Maschere,* 1901) nell'opera verista italiana.

È perciò opportuno inserire qui quanto sulla *furlana* è stato detto dal punto di vista più propriamente coreografico: e nulla di meglio ci pare di poter fare che riportare quanto Bindo Chiurlo raccolse con cura e con giudizio nella sua *Bibliografia ragionata della poesia popolare friulana* (Udine 1920, pp. 68-71).



Giuseppe Tartini, Sonata in Re, *4° tempo,* forlana *(manoscritto padovano e trascrizione moderna).*

Non è il *canto* ma il *ballo* detto «la furlana», e noi qui ne tocchiamo abbastanza largamente, per la definizione dei rapporti fra il canto e il ballo, che è ancora da fare: dove per *canto* si deve intendere da un lato *la furlane* («*Madone Jàcume...*») dall'altro *le furlane,* che sono tutt'altra cosa, cantate a Venezia, com'è detto al n. 5 di questa bibliografia. Potrebbe darsi che, come noi pensiamo, l'indagine — dopo aver portato a conclusioni negative per rapporti diretti con l'una e positiva con le altre — porti ancora a risultati positivi per rapporti più lontani e generici fra le due specie di balli e le due specie di canti.

Diamo qui, sotto un sol numero, l'indicazione di più scritti utili alla questione, raggruppandoli intorno a questo dell'Ecorcheville, ch'è il più ampio ed importante, e che di vari d'essi

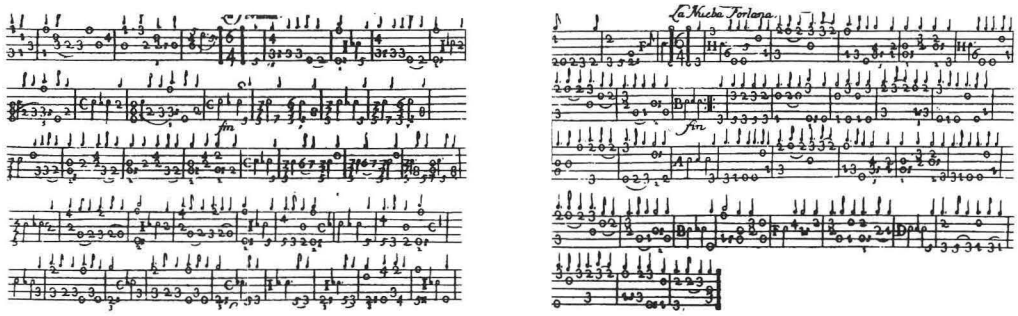
ATTO II, SCENA VII

Sandrina
Ballar vogliam tra noi quatro furlane.

Meneghino
Pazza che sei! da rider mi faresti
Se creder ti potessi.

Sandrina
Credi pure.
Perchè queste paure!
Se la festa ha da farsi in casa tua!
Anzi quando tu senti
Che stanca di ballar dormo un tantino
Sona per risvegliarmi il chittarino.

A suonar io sento appena,
Brilla il sangue in ogni vena,
Nelle gambe ho la tarantola,
Non farei che saltellar,
E nio e nio e nota
Faremo una villota,
E nota e nota e nana;
Faremo una furlana,
Che a tutti piacerà.



Santiago de Murcia, Resumen de acompañar... *(Madrid 1714):* forlana *e* nueva forlana *intavolate per chitarra.*

tiene già conto; e di questo e altri due diamo largo cenno, perché difficili a consultare: quanto agli articoli comparsi sulla *Patria del Friuli,* essi sono visibili soltanto presso la Nazionale di Firenze, che Austriaci o Germanici, non sappiamo bene, asportarono per le loro biblioteche l'annata appunto del 1914, esistente presso la Civica Biblioteca di Udine e presso la direzione della «Patria del Friuli».

Richiamati gli antecedenti della recente fortuna della *furlana,* che ebbe la sua base in un'innocente frase di papa Pio X, abilmente divulgata da Jean Carrère corrispondente del *Temps* e sfruttata dal maestro romano Pichetti, e dopo di lui dai molti mercanti, specialmente parigini, di mode musicali, l'Ecorcheville rivela come le *furlane* divulgate nelle sale da ballo,

nei *salon*, sui giornali e nei circa 150 pezzi musicali stampati con tale nome, siano delle mistificazioni improvvisate dalla sera al mattino, spesso riesumando pietose composizioni in 6/8. Quanto alle bestialità che ne furono scritte in Francia, basta leggere l'*Illustration* del 7 febbraio 1914: «la *furlana* vien du Frioul, ou elle était la danse préférée des gondoliers...»! Ma, riferendole, l'Ecorcheville non si accorge di queste bestialità ed altre ne ammanisce per conto suo sul Friuli e sul dialetto friulano. Assai meglio informato è sugli sforzi fatti nel Veneto e specialmente in Friuli per identificar la *furlana*: vi si ricordano quelli di G.B. Marzuttini e di Ettore Zanuttini, che, nulla trovando nel presente, cercarono di mettere le mani nelle carte del passato «il che prova almeno una cosa: che in furlania la *furlana* era sconosciuta, poiché occorreva andar a cercarne le testimonianze nel passato». E l'Ecorcheville cita le parole della «Patria del Friuli» dell'11 febbraio 1914: «tutti parlano e dissertano sulla *furlana*, ma nessuno sa che cosa precisamente essa sia. Nel Friuli pare certo che non se ne sa nulla... A meno che la nostra *sclave*, per esempio, non sia passata nel sec. XVIII a Venezia sotto questo nome di *furlana*, indicando così la sua origine e che di là non si sia sparsa nel mondo per conquistare l'immortalità grazie a Rameau, a Ponchielli... e a Pio X». E l'Ecorcheville cita l'Ostermann (1894), che dice di non aver mai visto danzar la *furlana*, né la *stiche*, né la *monfrina*. Ciò non tolse che anche in Friuli si improvvisasse da più persone e in più luoghi la sola vera *furlana*. Ma gli uditori o spettatori s'accorgevano che si trattava della *sclave* (a Gorizia: vedi «Patria del Friuli» del 10 febbraio), della *ziguzaine*, della *stiriane*: «cioè delle varietà d'uno stesso tipo comune a tutta questa regione». E cita il parere del Marzuttini, che — il friulano non conoscendo il gioioso 6/8, ma il tempo 3/4 — la *furlana* deve essere pensata e ricostruita come «un *valzer lento*, una specie di *laendler* austriaco, accomodato in danza figurata... e che tutto ciò che si allontana da questo tipo dev'essere considerato come interpretazione italiana o meglio meridionale della vera forma originaria». Ma nessun documento, letterario o iconografico: siamo nel campo delle ipotesi.

Fin qui la parte negativa. Adesso l'Ecorcheville espone il frutto delle sue ricerche, «che ognuno a Parigi avrebbe potuto riunire su questo piccolo punto di storia musicale». La *furlana* era conosciuta da tutta l'Europa al principio del secolo XVIII, probabilmente in grazia della Francia, dove essa fu introdotta ai tempi del Gran Re. Quivi però essa era conosciuta molto tempo innanzi: G.B. Duval, addetto all'ambasciata francese a Venezia, il 28 marzo 1609, nel pomeriggio — com'egli stesso racconta — volle andare a vedere i balli che si facevano sulle pubbliche piazze e che egli chiama «bals *à la furlane*». Dalla narrazione risulta evidente che si tratta di balli rapidissimi *gaillardes courtes*, che si suonano una dopo l'altra, senza lasciar riprendere fiato, fino a quindici o sedici volte di seguito «ne leur (ai ballerini) donnant pas presque le loisir de s'essuyer de leurs mouchoirs». E finiscono per lasciare gli zoccoli («le patin») per ballare in scarpini «avec beaucoup de dexterité», (testo pubblicato dal *ms. fr. 13977* della Bibl. Nat. da A. Pirro nei *Mélanges offerts à M. Henry Lemoyne*, Paris, Champion 1913, p. 175 sgg.). «Poi più nulla fino a una interessante *Lettre de M. Chassebras de Cromailles* nel «Mercure galant» (ed. di Lyon, aprile 1683, p. 38), dov'è detto dei balli di carnevale: «La plus jolie de leurs dances est la *furlane*. Elle se fait à deux ou a quatre personnes, autant d'hommes que de femmes, qui tournent en cercle en sautant et frisant les pieds avec vitesse et una légéreté merveilleuse, et qui s'approchent ensuite l'un devant l'autre en tournant toujours de la même manière et se prenant quelquefois les bras qu'ils s'entrelacent et passent par dessu la tête».

L'articolo continua, dotto e interessantissimo, sulle accoglienze fatte dalla musica colta francese a codesta «furlana» che furono molte e varie (v'ha anche una *furlana* di Rameau), sulla frequenza con cui fu ballata sino alla corte di Francia e soprattutto sui rapporti di codesta musica con questa o quella delle pretese *furlane* odierne. Ma l'interesse dell'articolo, agli scopi della presente bibliografia, si limita alla parte riferita in sunto e alle notazioni musicali che si potranno direttamente vedere in quello studio.

Gli articoli della «Patria del Friuli» (11, 12, 13, *La furlana: furlana o schiava?* - *Ancora della furlana*), cui si aggiunge il giorno 14, da Cividale, una descrizione della *furlana* con nuove dilucidazioni della baronessa O.G. (Olga Graigher?) sono tutti interessantissimi, per quanto non portino a una conclusione certa. Pure due affermazioni «laterali» vogliamo ricordare qui (che per il resto sono da vedere gli articoli): essere la *furlana* uguale alla *ziguzaine* che si balla sull'aria «Madone Jàcume»; esserci un altro tipo di *ziguzaine*, che si balla sull'aria «Po'

*Qui e nelle pagine seguenti son riprodotti frontespizio, raffigurazioni, didascalie e temi musicali che interessano l'aspetto coreografico della «*vera furlana *nelle sue due forme originali con le teorie» secondo le ricerche e le proposte di Giovanni Battista Marzuttini.*

bàlistu Pieri / sí, sí che jò bali»; che le villotte, convenientemente spezzando i versi nella recitazione, possono tutte essere ballate sull'aria di «Madone Jàcume»: cfr. ad esempio:

E a brusà mo' / brusçhins e brúsçhis
la mignestre / a pie di fun.

Concordemente si ammette poi che la *furlana* che si balla nel Veneto sia la *sclave*, mentre quella descritta da Jean Carrère è assolutamente ignota in Friuli.

Quanto allo scritto del Marzuttini rileveremo come esso sia soprattutto interessante per alcune osservazioni generali sul carattere malinconico della musica popolare nostra, che viene riaccostata a quella dei *lieder* tedeschi. Per la *furlane* del Marzuttini in particolare vedrai soprattutto: *La vera furlana nelle sue due forme originali con le sue teorie,* 2ª edizione (C. Schmidl, Leipzig, 27 febbraio 1914), dove a p. 4 è riprodotta *La vera furlana* (*ziguzaine*) e a p. 5 *La vera furlana* (*veneta*), nella interpretazione del Marzuttini, con qualche nota esplicativa dello stesso e questa, preliminare, degli editori: «queste sono le originali figure della vera furlana dei nostri vecchi. Naturalmente, le caratteristiche dell'invito, della presentazione del mazzolino di fiori, delle movenze, degl'inseguimento, di qualche battuta di piedi d'impazienza del cavaliere, di certe ondulazioni e certi sorrisi lusinghieri della dama, ecc... sono cose che non si possono fissare nè musicalmente nè coreograficamente e non potrà che un maestro (meglio se friulano o che almeno si sia occupato di studiare le caratteristiche della razza, che

LA VERA FURLANA

(TUTTE LE FIGURE DELLA « FURLANA » VANNO
ESEGUITE A TEMPO DI VALZER LENTO ::)

Ricostruzione su vecchi documenti, inconfutabili nella teoria, e nella musica di G. B. MARZUTTINI ::

INTRODUZIONE. — Il cavaliere presenta un mazzolino di fiori alla dama che se lo appunta in petto.

Fig. I.

N. 4 battute. — Promenade;
» 4 » — Tour de main à droite;
» 8 » — Inseguimento capriccioso della dama che con civetteria si muove danzando e non lasciandosi raggiungere.
16 battute.

Fig. II.

N. 4 battute. — *Moulinet à droite* prendendo a braccio alzato col mignolo della destra il mignolo della destra della dama;
» 4 » — *La stessa figura (moulinet à gauche)* coi mignoli sinistri;
» 2 » — *Inversione di moulinet* e giro della dama su sè stessa passando sotto il braccio del cavaliere;
» 2 » — Giro su sè stesso del cavaliere;
» 2 » — *Inversione di moulinet* e giro della dama su sè stessa;
» 2 » — Giro del cavaliere.
N. 16 battute.

Fig. III.

N. 4 battute. — Mani con mani vis-à-vis rond à droite;
» 4 » — Rond à gauche;
» 4 » — Il cavaliere passa il braccio destro sotto il braccio destro della dama e moulinet conseguente;
» 4 » — Il cavaliere le passa il braccio sinistro sotto il sinistro e inverte il senso di giro.
N. 16 battute.

Fig. IV.

N. 4 battute. — Fazzoletto spiegato preso per due cocche da entrambi a braccio alzato con le mani destre, e *moulinet à droite;* alla quarta battuta la dama fa un giro su sè stessa passando sotto il braccio alzato e quindi sotto il fazzoletto del cavaliere;
» 4 » — Inversione della stessa figura, fazzoletto colle mani sinistre;
» 1 » — La dama fa due rapidi giri su sè stessa come sopra;
» 1 » — Il cavaliere fa un giro in senso inverso a quello della dama;
» 6 » — Qui la dama sfugge lasciando il fazzoletto al cavaliere e si fa inseguire come nella prima figura.
N. 16 battute.

Fig. V.

Il cavaliere, in questo punto, arriva a raggiungere la dama e prendendola attraverso alla cintura intreccia il valzer finale di conquista, di 16 battute, in tempo un po' più stretto del precedente.

FINE.

N. B. — La dama girando su sè stessa, sia quando è in presa col mignolo sia quando tiene la cocca del fazzoletto, deve sempre compiere l'evoluzione passando sotto il braccio del cavaliere prima con la spalla del braccio abbassato, e movendosi in avanti, non mai all'indietro.

G. B. MARZUTTINI

Queste sono le originali figure della vera furlana *dei nostri vecchi.*

Naturalmente, le caratteristiche dell'invito, della presentazione del mazzolino di fiori, delle movenze nell'inseguimento, di qualche battuta di piedi d'impazienza del cavaliere, di certe ondulazioni e certi sorrisi lusinghieri della dama, ecc., sono cose che non si possono fissare nè musicalmente nè coreograficamente e non potrà che un maestro, (meglio se friulano o che almeno si sia occupato di studiare le caratteristiche della razza che, come sempre, nelle danze di ogni paese si rivelano) spiegarle a viva voce e renderne il giusto significato.

Proibita qualsiasi riproduzione sotto qualunque forma
Proprietà riservata C. SCHMIDL & Co. - LIPSIA
Copyright 1914 C. Schmidl & Co.
C. Sch. 6042 Co.

La vera Furlana.

(Ziguzaine.)

G. B. Marzuttini

INTROD.

Tempo di Valzer lento.

Piano.

fp *rall.* *p* *f* *a tempo* *p*

f *cresc.* *f* *p*

LA FURLANA

(VENETA)

di G. B. Marzuttini.

Allegretto

Introduz.

f *e spigliato sempre a tempo* *p* *p*

p *f* *p*

come sempre, nelle danze di ogni paese si rivela) spiegarle a viva voce e renderne il giusto significato».

Seguono: *La vera furlana (ziguzaina)* e *La vera furlana (veneta)*.

Fra gli altri che si sono occupati della *furlana*, ricorderemo almeno il senatore Molmenti che ne scrisse in più luoghi, segnatamente sul *Fanfulla della Domenica* del 1914 e nella *Revue Sud-Americaine* (I^e^ année, vol. II, n. 4, avril) dello stesso anno. Da quest'ultima pubblicazione, intitolata *La furlana et les anciennes danses vénitiennes,* non facilmente consultabile in Italia, riferiremo la parte che più c'interessa:

...«Le populaire dansait de préférence au grand air, dans les vastes *campi* de la ville. Les danseuses, que l'on admirait pour l'agilité et l'élégance des mouvements, avaient la tête ornée de fleurs, un corselet de brocart sans manches et les manches de la chemise relevées, de façon à montrer les bras nus. Les danses préférées étaient la *manfrina* et la *furlana,* à deux ou plusieurs figures, en nombre pair. Elles s'accompagnaient du *roulement du tambour* et du chant cadencé des femmes du peuple spectatrices. La *monferrina* (*manfrina*) originaire de Casale Monferrato, est une danse en mesure de 6/8. La *furlana,* originaire du Frioul, à la même mouvement de 6/8, mais elle est *moins régulière et plus saccadée:* elle rassemble un peu à la *tarentelle.* L'ancienne danse, qui servait d'amusement aux paysans du Frioul, depuis les temps les plus anciens, s'était transformée au contact de la gaité vénitienne et avait acquis un brio et une très

«TEORICI»

J.-B. DUVAL, *Les remarques triennales* ...pendant l'ambassade de Messire J. Bochard... a Venise (Parigi, Bib. Nat., ms. fr. 13977) (1609).
CHASSEBRAS DE CROMAILLE, *Lettre de Venise* («Mercure galante» ed. Lion, aprile 1683).
A. PHILIDOR-DANICAN, *Suite de dances (1699)*.
M. FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art d'écrire la dance* (Parigi, 1701).
M. FEUILLET, *Receüil de dances* (1704).
PÉCOUR, *Recucil de dances* (Parigi, 1709).
E. PAMBERTON, Londra 1715.
G. LAMBRANZI, *Neue und Curjeuse Theatralische Tantz-Schul* (Norimberga 1716).
H. PRUNIÈRES, *Raccolta ms. dell'inizio del sec. XVIII: forlana vecchia e nuova.*
A. CAMPRA, *Les âges* (1718).
P. RAMEAU, *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de dances de ville* (Parigi, 1725).
A.-M. GRÉTRY, *Mémoires ou essais sur la musique* (Bruxelles, 1829) (da una sinfonia di Saint-George,).
J.J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique* (Parigi, 1768).
G.A. GALLINI, *A New Collection of Forty-four Cotillons* (Londra 1770) *(La Fourlane Venetienne ou la Barcariuole)*.
MR. MALPIED, *Danse de Ville* (Parigi 1750 ca.).
D.A. TÜRK, *Klavierschule* (1798).
C. BLASIS, *The Code of Terpsichore,* (Londra 1825).
C. BLASIS, *Manuel complet de la dance comprenant la théorie, la pratique et l'histoire,* (Paris 1830).
C. BLASIS, *Trattato elementare teorico-pratico sull'arte del ballo* (Forlì, 1830).
E. GIRAUDET, *La furlana..., théorie par E. Giraudet* (Parigi, c. 1905).
P. MOLMENTI, *La furlana et les anciennes danses vénitiennes* («Rev. sud-americaine» 2, 1914).
J. ECORCHEVILLE, *La forlane* («La Revue Musicale» X, 1914).
G.B. MARZUTTINI, *La furlana autentica* (1914).
W. MERIAN, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern* (Lipsia 1927).
P. NETTL, *Notes sur la forlane* («La Revue Musicale», XIV, 1933).
P. NETTL, *The Story of Dance Music* (New York, 1947).
P. NETTL, *Forlana,* s.v. in *Musik in Geschichte und Gegenwart.*
M. ELLIS LITTLE, *Forlana,* s.v. in *New Grove's Dictionary of Music and Musicians.*

«PRATICI»

[G. MAINERIO, *Arboscello; Putta nera; Scjarazzola Marazzola* (1578).
C. CROCE, *Mascarata da furlani* (1589/90).
F. CAVALLI, *Egisto* (1643).
F. CAVALLI, *Serse* (1646).
F. CAVALLI, *Ercole amante* (1660-66).
F. CAVALLI, *Pompeo* (1666).
G. LEGRENZI, *Totila* (1677).
G. LEGRENZI, *Giustino* (1683)].
F.L. SCHUMANN, *Tanzmusik* (*forlane* di autore ignoto del sec. XVII).
A. CAMPRA, *L'Europe galante* (1697).
A. CAMPRA, *Le carnaval de Venise* (1699).
A. CAMPRA, *Recueil des dances* de Philidor (1704).
A. CAMPRA, *Les fêtes vénitiennes* (1710).
M. PIGNOLET DE MONTECLAIR (1667-1737), *Sixième concert* a deux flûtes traversières sans basses: furlana.
LA BARRE, *Vénetienne* (1705).
J.J. MOURET, *Les fêstes de Thalie* (1714).
J. PH. TELEMANN, *Suite n. 1* in La minore (ca. 1720).
J.S. BACH, *Suite* in Do maggiore per orchestra: 5° movimento, *forlane* (1720 ca.).
SANTIAGO DE MURCIA, *Resumen de acompañar la parte de guitara...* (Madrid 1714).
F. COUPERIN, *Concerts royaux,* IV (1722).
J.J. MOURET, *Les amours des Dieux* (1727).
W. CORBETT, *Concerto n. 6* in *«Le bizzarrie universel»* (1728).
J.-M. LECLAIRE, *Trio sonata,* op. 4, n. 3, III mov. (1730).
MONDOVILLE, *Trio sonata,* op. 2, n. 2, III mov. (1734).
J.-M. LECLAIR, *Sonata per Violino* op. 9, n. 3, II mov. (1738).
G. TARTINI (1692-1770), *Sonata in Re,* 4° tempo del ms. 1888.
A. HASSE, *Demetrio* (1748).
G.J. WERNER, *Der Wienerische Tandelmarkt* (ms., ca. 1750).
D. PEREZ, *Farnace* (1750/1751).
P. D'ARCANO, *Sonata in Sol maggiore,* (4° tempo).
N. JOMELLI, *Bajazette* (1753).
J. RAMEAU, *Les Sybarites* (1757).
A. MAZZOTTI, *Eumene* (1759).
P.A. MONSIGNY, *Aline, reine de Golconde* (fine 1700).
J.J. ROUSSEAU, *Le devin du village (1752/1763).*
ms. BUSSANDRI-CHILESOTTI, fondazione Cini, *furlana* in 6/8 (XIX sec.).
ms. BUSSANDRI-CHILESOTTI, fondazione Cini, *furlana* in 4/4 (XIX sec.).
W.R. VON GALLENBERG, *Furlana* per l'*Otello* di S. Viganò (Milano, 1818).
A. SIMONETTI, *Furlana,* (ed. Ricordi 1857).
A. PONCHIELLI, *La Gioconda* (1876).
G. MAURONER, *Piccolo carnevale antico.*
E. CHAUSSON, *Quelques danses pour piano,* op. 26 (1896).
CASELLATI e TROMBINI, *Furlana* (del 1800).
P. MASCAGNI, *Le Maschere* (1901).
M. RAVEL, *Le tombeau de Couperin* (1918).
I. PIZZETTI, *Rondò Veneziano:* 3° tempo, *Furlana* (1929).
M. BRUCH, *Schön Ellen.*
C. DELINCOURT, *Bal vénitien* (1937).
[M. MONTICO, *Stàjare*].
E. CARTER, *Sonate* for flute, oboe, cello and harpsichord (1952).
H. TOMASI, *Le tombeau de Mireille* per flauto e percussione (1959).

grande vivacité. Dans les campagnes du Frioul, cette danse caractéristique exprime ancore une joie simple et contenue. La danseuse prend une pose presque de soumission devant le danseur, les yeux pudiquement baissés vers son pas, tandis que le danseur l'entoure de ses grâces rientes et joyeuses. Lorsqu'ils se rencontrent, le danseur offre la main à la danseuse, en faisant deux ou trois tours sur lui-même; puis ils se séparent et ne se réunissent plus pendant la danse qui se termine par une simple révérence. Transportée à Venise, la *furlana* devint au contraire, vive et agitée: les femmes et les hommes formaient ensemble *une cohue violente, se poursuivant, faisant des pirouettes et des contorsions, criant et chantant,* de sorte que la danse se trasformait en un *galop bruyant et effréné. Les femmes surtout,* tournaient comme des toupies, tantôt *inclinant avec abandon le corps et la tête,* tantôt tournant rapidement sue le talon, en faisant bouffer les robes. Comme on le voit, il paraît, assez difficile de déterminer aujourd'hui avec précision en quoi consiste la *furlana.* Ce n'est plus, assurément, l'ancienne danse du Frioul, ni celle qui avait émigrée à Venise. Chacun la danse selon son goût et personne ne sait en fin de compte si elle ressemble au *menuet,* à la *gavotte,* à la *maxixe,* à la *tarentelle*».

Per la diffusione della *furlana* nel 700, sempre col carattere di danza vorticosa, vedere anche i *Mémoires* (p. I, cap. X) del Casanova, il quale la ballò a Costantinopoli con una giovane schiava velata.

E quanto il ballo della *furlana* fosse diffuso nel XVIII secolo anche nella sua patria d'origine (emula in ciò di quanto la più splendida Venezia nella «follia» del carnevale esibiva e «lanciava» su una pedana già europea) è provato da una serie innumerevole di testimonianze (1). E che il ritmo della *furlana* già nel Seicento avesse acquisito il diritto ad accompagnare sulle precoci scene dei teatri lagunari l'ingresso di «schiavi, zingari e levantini», è provato dagli spartiti di Francesco Cavalli, Giovanni Legrenzi e forse dello stesso Claudio Monteverdi (2). L'ironia con cui nei primi decenni del Settecento Benedetto Marcello cita dopo «passo di minuet, balli di schiavi, paesani, piroo» anche la *furlana* quale adusato «numero» del repertorio dei «ballarini», è riprova della consolidata fama teatrale del ballo d'origine friulana. Ma il celebre «dilettante veneto» non risparmia il suo caustico umore neanche a quei «compositori di musica» che «prima di metter mano nell'Opera, visitera(nno) tutte le virtuose, alle quali esibira(nno) di servirle a lor genio, cioè d'*arie senza bassi,* di *furlanette,* etc., il tutto con *violini,* orso e comparse all'unisono» (3). Non è fuor di luogo sottolineare il fatto che le *furlanette* se-

(1) È indispensabile consultare su questa diffusione friulana, veneta ed europea l'eccellente monografia di P. PEZZÈ, *La furlana,* Udine, Ed. «Avanti cul brun!» 1962; integrabile con A. CORNOLDI, *Nuovi contributi per risolvere il problema della «furlana veneziana» nella sua espressione coreografica e musicale,* «Lares», III-IV, 1968, pp. 129-155.

(2) È questo infatti il parere di Wolff, che nella *moresca* utilizzata nel *Ritorno di Ulisse in patria,* individua un originario e sottostante ritmo di *furlana.*

(3) Cfr. BENEDETTO MARCELLO, *Il teatro alla moda* [Venezia 1720], ed. a cura di A. Marianni, Milano, Rizzoli 1959, pp. 67 e 32 rispettivamente; il curatore nel glossarietto annesso definisce la *furlanetta* quale «altra sorta di danza»; ma la cosa ci pare discutibile, potendo anche riferirsi ad una «melodia» con cui «le virtuose» cui si riferisce il Marcello forse accompagnavano l'esibizione del balletto: ma è esegesi ipotetica del testo, a dire il vero un po' «generico».

guono qui le *arie senza bassi,* avendone forse lo stesso carattere: ed infatti, secondo la nostra ipotesi, la danza originaria del Friuli era destinata ad un'esecuzione coreica senza sostegno «orchestrale», ma solo con l'accompagnamento d'un tema melodico eseguito da «cori di donne» e d'uno o più tamburelli, scossi dal ritmico balzare d'una mano o percossi con il palmo dell'altra, come appresso meglio si esporrà. Esse vanno dalla presenza della *furlana* nelle relazioni dai ricordati Jean Baptiste Duval (4) e Chassebras de Cromailles (1683), alle *suites* sinfonico-corali di musiche per danza di A. Campra (*L'Europe Galante* 1697; *Le Carneval de Venise*, 1710); ai veri e propri trattati di coreografia del primo Settecento (Philidor, *Receuil de dances*; Feuillet, *Chorégraphie ou l'art d'écrire la dance,* 1701; Lambranzi, *Nuova e curiosa scuola dei balli theatrali,* 1716; P. Rameau, *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville,* 1725; ...).

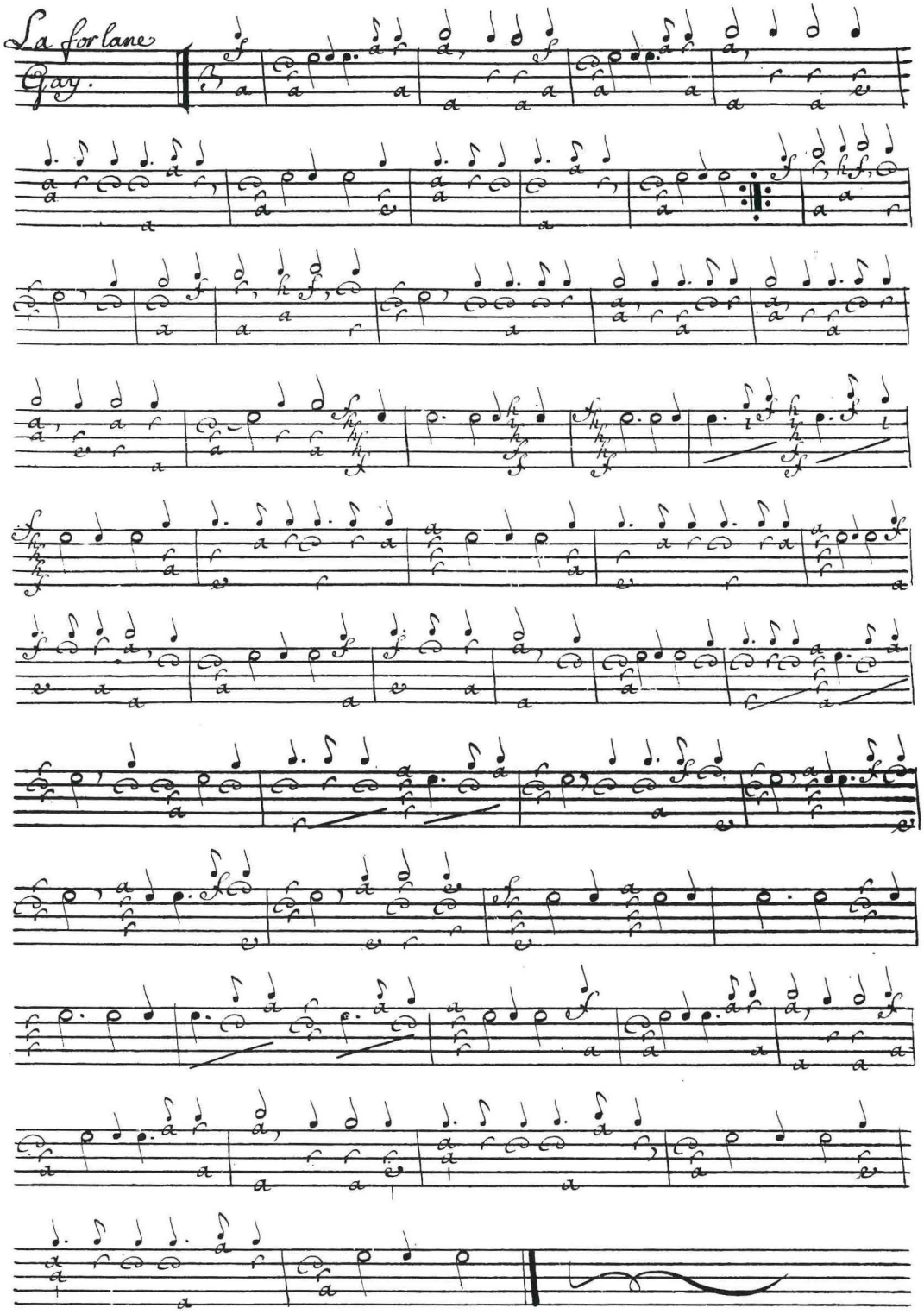
Se trattenimenti con esibizione di canti e di suoni eran già usuali nella seicentesca *Accademia* udinese *degli Sventati* e *degli Ermafroditi,* nei decenni successivi anche *L'Accademia Cavalerizza* (sorta nella casa udinese di Lorenzo Sporeno quale diramazione di quella degli Sventati) previde ad esempio la messa a ruolo di un «ballarino», cioè di un maestro di danza quale stipendiato fisso dell'istituzione: ci sono giunti i nomi, per Udine ad esempio, di Gasparo Rinaldi e di Francesco Maggiore e per Gorizia di Carlo Charlier, Giambattista Gianini, Pietro Bacchini, Pompeo Evangelisti e di un Vincenzo Sauli da Venezia (quest'ultimo stabilitosi a Gorizia, «alloggiava in casa del dott. Kemperle, dove aveva destinato una sala per le danze») (5); ma potremmo fare il nome del celebre ballerino e coreografo Giuseppe Canciani (attivo a Monaco di Baviera dal 1771 al 1787) e quelli di diversi esponenti della nobiltà locale (Girolamo e Federico Savorgnan, Antonio Caimo, i Colloredo-Waldsee, ...), che si distinsero quali organizzatori in tornate accademiche — nel Friuli e nel Veneto ... ed i Colloredo anche in Austria ed alla corte asburgica — di feste con balli, giostre, ... (6).

Ma neanche i borghesi ed il «popolino» eran da meno dei nobili nel coltivare quest'antico costume del ballo: la vivace corrispondenza che intercorse fra l'arcivescovo-principe di Gorizia Carlo d'Attems e l'imperatrice Maria Teresa a proposito di *«balli scandalosi che dalli contadini si tengono nelli vil-*

(4) *Ms. fr. 13977* della Bibliothèque Nationale di Parigi.

(5) Cfr. R.M. COSSAR, *La danza in Gorizia fra il '700 e l'800,* «Studi Goriziani» XX, 1956, pp.21-23; ma anche A. ARBO, *La musica a Gorizia nell'Ottocento,* in *Ottocento goriziano,* Gorizia. Ed. Goriziana 1991, pp. 187-251.

(6) Cfr. J.R. HALE, *Military Academies on the Venetian Terraferma in the Early Seventeenth Century,* «Studi Veneziani» XV, 1973, pp. 273-296; ma anche M. TALBOT, *Musical Academies in Eighteenth-Century Venice,* «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., II, 1984, pp. 21-65, che ricorda la «protezione» di Girolamo Savorgnan verso i musicisti G.B. Cimador, G.B. Giovannelli e Z. Guidi.



Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Vm 7.6222, *f. 19v:* furlana *in intavolatura francese per chitarra.*

laggi e rispetto alli spettacoli che seguono nel Teatro di questa città nelle giornate festive eccettuate e proibite», attesta una notevole diffusione ed un pervicace attaccamento di queste due classi di cittadini a tale tipo di pubblico svago. Le preoccupazioni pastorali dell'arcivescovo Attems trovarono buona eco in un'opera data alle stampe da monsignor Pietro Antonio de Codelli e intitolata significativamente *L'ecclesiastico riprensibile per la fequenza de' Teatri scorretti* e nelle dimissioni dal Nobile Casino di Gorizia del principe-arcivescovo di Lubiana, il triestino Michele de Brigido, che giudicava ormai una «biscaccia» quel distinto ritrovo.

È possibile perfino leggere analoghi proclami della autorità ecclesiastica e dei musicisti da chiesa, in parallelo ai non meno frequenti tentativi di riforma dell'opera nel '700 ed alle virulente critiche e sarcastiche caricature del teatro dell'epoca fatte da molti letterati, non ultimo il celebre frate «asín» friulano Daniele Concina (Clauzetto, 1687 — Venezia, 1756). Allievo dei Gesuiti di Gorizia fino ai venti anni, questo rigido «clauzettano» divenne domenicano e predicatore ricercatissimo per le doti di gagliardo polemista e di tagliente castigatore dei costumi: contro le tesi più moderate e «probabiliste» del Muratori e del Maffei, poggiandosi su *auctoritates* classiche (Platone, Cicerone, Plutarco e Quintiliano) e patristiche (s. Agostino, s. Giovanni Crisostomo) istituì un vero e proprio processo contro la musica teatrale e nel suo *De spectaculis theatralibus christiano cuique tum layco tum clerico vetitis* (Roma 1752), non esitò a definire «fornicatorio» il canto scenico e «meretricio» la musica da teatro. Invettive ancora più pesanti lanciò contro la partecipazione di ecclesiastici alle *mascherate* (nella «dissertatio tertia»: *De presbyteris personatis*), l'utilizzo di cantori da teatro nel canto liturgico (che definisce «turpe») e la messa in scena di soggetti sacri nei teatri (che chiama «sacrilega profanazione»). È in questa temperie che si può spiegare l'azione apparentemente contradditoria del patriarca Daniele Delfino, il quale, pur essendosi dedicato in gioventù alla composizione di drammi per musica (si pensi al suo *Tamerlano*), s'era ridotto nel 1749 a brigare per il trasferimento del Casino dei Nobili, dove si teneva circolo, si ballava e si giocava, dall'attuale piazza Duomo a via Mercatovecchio, e, nel 1754, addirittura all'acquisto, per interposta persona, del Teatro Mantica con lo scopo di abbatterlo (1756) e di erigervi l'oratorio della Purità (che fu poi splendidamente affrescato dai due Tiepolo), destinandolo ad ospitare una scuola di dottrina cristiana per le fanciulle.

Di che natura fossero quei *balli scandalosi* «dei contadini nelli villaggi» del goriziano, non è agevole dire: pare comunque si possano riferire anche a quegli «indecenti e disonesti balli, come per esempio il ballo detto *walzer* ed altri simili, che sono contrari all'onestà e al contegno cristiano» di cui parla la lettera dello stesso Attems del 21 dicembre 1772; non è invece sicuro che il cenno sia rivolto anche ai balli «in maschera» *(Pudelbälle)* tenuti in casa Kemperle ed ai «balli pubblici» (nobile e comune, la cui esibizione Giacomo

de Bandeau rivendicava ai locali del suo Teatro). Nella *Gazzetta Goriziana,* che uscì per i tipi di Valerio de' Valeri dal 30 giugno 1774 al 19 settembre 1776, non sono rare le disposizioni delle autorità per le danze e le sagre sia in città che nei più decentrati centri della Provincia: il riferimento è in particolare a balli che, a partire dalla *«festa delli santi Tre Re,* durano dalle ore nove della sera sino alle ore cinque della mattina». Non vi mancava comunque, accanto a *walzer* e *monferrina,* la *furlana.* R.M. Cossar nel citato articolo dice ad un certo punto: «Ai balli *solitari* d'antica usanza, dei quali era rimasta la riminiscenza nel *bal cordât* eseguito dai maggiorenti della comunità, era stata sostituita la *contraddanza,* ballo a più coppie in diverse figure, nella quale si nota il primo tentativo di eguaglianza sociale, attraverso il divertimento. A queste danze in massa apparteneva anche il *valzer,* giudicato nel 1772 fra i balli indecenti e disonesti. La sua diffusione nella Venezia Giulia si era accentuata dopo che Vincenzo Martin y Soler (Valencia 1754 - Pietroburgo 1806), noto da noi col nome di Martini lo Spagnuolo, aveva introdotto in chiusa del secondo atto del dramma giocoso di Lorenzo Da Ponte, *Una cosa rara o sia Bellezza ed Onestà* (rappresentato poi in Gorizia nel 1788), un 6/8 in do maggiore chiamato *Langaustanzen,* precursore del *valzer* viennese. Si noti che quel dramma giocoso era stato musicato dal Martini in Vienna nel 1785 e aveva fatto ivi miseramente cadere, nel 1787, *Le nozze di Figaro.* Per burlarsi del rivale, Wolfango Amedeo Mozart aveva fatto entrare nel secondo finale del *Don Giovanni,* la parodia del ballabile di moda. La passione per quella danza si era accesa a tal punto da provocare la sua proibizione con un ordine del 4 gennaio 1792: "Riconosciuto essendosi pregiudizievolissimo alla salute il così detto *Ballo Langaustanzen,* cioè *Walzer a passo lungo,* è stato inibito a Vienna ad ogni impresario di ballo di farlo eseguire o permetterlo nella propria sala, sotto pena di fiorini 20 per persona"» ([7]).

... e il ballo astronomico

Ma il secolo dei lumi si segnala anche per l'emergere in Friuli di alcune forme di danze che richiamano le dottrine classiche e umanistiche sulla natura e sull'origine «cosmica» della musica. Ci riferiamo a quel *Ballo astronomico* che nel 1794 fu organizzato nel Collegio di Santo Spirito a Cividale quale omaggio dotto all'arcivescovo di Udine Antonio Zorzi, già vescovo-conte di Ceneda ove si era rivelato intellettuale raffinato e sensibile alle correnti più

([7]) COSSAR, *La danza...,* cit., pp. 32-33: non so se tutto quanto Cossar dice su Vienna e su Mozart, sia esatto (più interessante è la identificazione nel *Don Giovanni* di *Follia* e *Contraddanza*); ma quel *bal cordât* eseguito dai «maggiorenti della comunità» merita senz'altro una sottolineatura: un *ballo* eseguito a scopi parodistici con flauto, oboe e pifferi all'unisono *con tamburo cordato* compare nel *Demetrio* di Hasse e forse si riferisce all'uso, durante l'esecuzione della danza, di un tambur(ell)o con corde tese (a croce?) sulla membrana. Il particolare dei «maggiorenti della comunità» che ballano, pure sarebbe di non poco rilievo.

significative dell'Europa illuminata. Il *Ballo astronomico* faceva parte di una *accademia sopra la pluralità dei mondi intrecciata di balli*, a ricordare una cosciente applicazione coreica dell'arcaica dottrina pitagorica dell'armonia delle sfere celesti. Questa teoria, che fu ripresa e diffusa autorevolmente negli ambienti umanistici specialmente grazie alle traduzioni latine di testi plotiniani fatte da Marsilio Ficino e dalla sua Accademia platonica fiorentina, ebbe un esponente di rilievo nel friulano Fabio Paolini dottissimo letterato attivo a Venezia nella seconda metà del Cinquecento quale insegnante di latino e greco e quale fondatore-animatore della *Seconda Accademia Veneziana* degli Umoristi attorno agli anni '80-90 del secolo. Figura ancora poco nota e spesso inutilizzata nella ricostruzione della storia culturale friulana — forse a motivo dell'«emigrazione» e fama veneziana — la sua produzione poetica lo rivela invece presente anche in ambito locale (si veda il *ms. 287, fondo princ.*, della Biblioteca Civica di Udine) e particolarmente in quell'*Accademia Cividalese*, che pare esser stata operante proprio per suo impulso nella città ducale sullo spirare XVI secolo. Egli dunque è autore di un po(n-)deroso e a dire il vero anche un po' faragginoso lavoro, intitolato *Hebdamades sive septem de septenario libri*, sulle implicanze musicali di un celebre esametro virgiliano (*Aen.* 6, 646) che allude alle valenze musicali del numero 7:

Obloquitur numeris septem discrimina vocum

Quest'opera (divisa in 7 libri di 7 capitoli ciascuno) si deve considerare come l'«artificiosa» applicazione all'*arte oratoria* di quelle speculazioni magico-astrologiche su Orfeo e sulla sua lira di 7 corde e specialmente delle innumeri speculazioni bibliche, cabalistiche e mitologiche sul numero 7 ([8]), di cui altri non lontani esempi di applicazioni extra-musicali sono: il *De harmonia mundi* di Francesco Zorzi (Venezia, 1525) ([9]), il fantomatico *Teatro della Memoria* di Giulio Camillo Delminio ([10]) ed anche i commentari del patriar-

([8]) Per le «infinite» valenze del numero 7, cfr. ad es. F.C. ENDERS-A. SCHIMMEL, *Dizionario dei numeri. Storia, simbologia, allegoria*, Como, Ed. Red 1991, pp. 124-148.

([9]) Sull'applicazione di canoni musicali all'architettura (quasi solidificazione degli astrali e astratti numeri coreici) particolarmente della chiesa di S. Francesco della Vigna da parte dello Zorzi, che va qui segnalato e considerato anche quale ispiratore del Camillo, cfr. M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi 1985. Ma si dovrà ricordare che lo Zorzi è anche ritenuto «progettista» almeno ideale del celebre santuario di S. Maria dei Miracoli della Motta di Oderzo, assai caro e frequentato dai friulani devoti alla Vergine: cfr. A. FOSCARI-M. TAFURI, *L'armonia e i conflitti*, Torino, Einaudi 1983, pp. 13-23 e *passim* con ampi cenni ai patriarchi Domenico e Giovanni Grimani, al Camillo, al Flaminio, al Citolini, ...

([10]) Sul «divino Camillo» si dovrà vedere, oltre il classico lavoro di G.G. LIRUTI, *Notizia della vita ed opere scritte da letterati del Friuli*, III, Venezia 1760, 352 ss., i recenti lavori di L. Bolzoni, C. Vasoli, ... (un utile ragguaglio bibliografico in M. TURELLO, *Lo stato...*, cit.). Pare che Camillo Delminio sia anche autore di una *furlana*, ora conservata manoscritta (e autografa?) in una collezione privata.

ca eletto di Aquileia Daniele Barbaro (Venezia, 1567) ([11]) al *De Architectura* di Vitruvio (per una rilettura e rettifica «pitagorico ortodossa» dei capitoli ivi dedicati alla musica intesa però secondo la dottrina aristossenica).

L'*Hebdomades* al l. III, c. 7 tratta dei sette generi di ritmo (*saltatorius, medicus sive pulsus,...*); ma fa spesso cenno a due letterati friulani:

1. *Bernardino Partenio,* autore di un trattato *Della imitatione poetica* (Venezia, G. Giolito de' Ferrari 1560); insegnante di greco e di latino dapprima nell'Accademia «trilingue» di Spilimbergo, indi a Vicenza nella trissiniana Accademia di villa Cricoli, infine a Venezia proprio prima del Paolini; in questa sua pagina egli dimostra di aver recepito le stesse idee del Luisini:

> *Et si come la poesia è inventione de gli dei, così si sono dilettati dei poeti da loro volendo esser celebrati, riputando quelli soli esser degni di cantare la potentia loro, a quelli il fiato inspirando della loro divinità, con che levandosi da terra et alzandosi fino al cielo, lo trascorrono per tutti i segreti di quella beata parte della natura, cantando de' principii delle cose, della teologia, de' misterii a loro solo rivelati; onde essendo partecipi delli segreti di Dio, chi loro negherà non esser divini? Et se vogliamo conoscere che Dio solo sapientissimo et solo prudentissimo ama la poesia, comprendiamolo dalla harmonia overo di quelli beatissimi chori celesti, i quali con quella ineffabile dolcezza addolciscono il cielo et la mente divina; overo dal concento che sappiamo nascer dal ordinatissimo movimento delle sfere del cielo, le quali con sapienza divina volle che con numeri et con ragione poetica temperate fossero tra loro, accordandosi in creare tal harmonia che in noi la virtù del sentire addormenta.*

2. *Giulio Camillo Delminio* che lo stesso Partenio nell'*Imitatione* aveva difeso dalle indebite appropriazioni che artisti lestofanti avevan fatto delle sue originali speculazioni basate sul numero 7. È noto che Delminio (a ragio-

([11]) Cfr. D.P. WALKER, *L'armonia delle sfere,* in *La musica nella rivoluzione sientifica del Seicento*, a cura di P. GOZZA, Bologna, Il Mulino 1989, pp. 69-77. Approfittiamo qui del titolo di patriarca «eletto» di Aquileia per chiarire che Daniele Barbaro fu scelto dall'allora titolare della cattedra aquileiese, Giovanni Grimani, oltre che per motivi «dinastici» (la famiglia Grimana s'era attirata fin dalla prima metà del '500 le censure del legato pontificio Girolamo Aleandro per le sue «brame» principesche, tese a imbrigliare il territorio patriarcale con una costellazione di feudi ereditari) anche per qualche affinità intellettuale: il «mancato cardinale» Giovanni infatti era divenuto nel suo palazzo di S. Maria Formosa punto di riferimento per letterati, artisti e «pensatori poco ortodossi» (si pensi oltre che a Francesco Zorzi, anche al Caravia, a Pietro Carnesecchi ed a Pier Paolo Vergerio) che egli intratteneva con canti e suoni «ogni sera dedito a giochi e conviti». L'inclinazione della casa Grimani per l'arte dei suoni, è abbondantemente testimoniata anche per i cardinali Domenico e Marino quest'ultimo esaltato da un ancor enigmatico Lupus quale «cultore et dominus» della musica in un mottetto celebrativo del 1527 che proclama: «O felix Aquileia, musicesque tanto preside... beata virtus *septenas* renovata beata *voces*»: cfr. G. PRESSACCO, *Canti discanti...*, cit., pp. 253-254, n. 27.

ne ritenuto esponente d'una specie di mezzo tra l'intellettuale raffinato e l'imbonitore cialtronesco), abbandonate le giovanili ricerche filologiche (e di ciò, se non fu causa, l'astuto Bembo certo subitamente approfittò) faceva manifesta professione di ricercare, attraverso la sua complessa e complicata «gnosi», la deificazione o comunque una qualche forma di contatto con la divinità: tale ricerca caratterizzò, oltre che gli antichi culti propriamente misterici (eleusini, orfici, mitraici, isiaci...), anche alcune frange «eterodosse» del cristianesimo primitivo (che in effetti ne mutuò ad esempio alcuni termini, quali appunto «mistero», λόγος...), presso le quali si potrà porre forse anche la setta giudaico-cristiana dei Terapeuti, descritti da Filone come veri filosofi e pii cultori di «santi» misteri, cioè di culti che si prefiggevano il raggiungimento dell'estasi «mistica», sebbene attraverso una serie di riti ripuliti da ogni forma di depravazione e di empietà.

Partenio, Delminio e Paolini (ma forse anche gli ispirati ed estasianti se non estasiati «improvvisatori» Andrea Marone e Ludovico Leporeo) sono qui rilevanti in quanto rappresentano il riemergere di arcaiche (e rimosse) istanze «estasianti», che nel movimento neoplatonico avviato dall'Accademia fiorentina di Marsilio Ficino (il quale aveva in proprio tentato il *canto orfico*), trovarono solo l'occasione opportuna per uscire all'aperto ed esprimersi ad un più elaborato e alto livello artistico ed intellettuale ([12]). Ciò si deve qui dire perché istanze, curiosità ed esperienze analoghe sottostavano anche agli esperimenti negromantici e alle «lucubrazioni» magico-astrologiche del contemporaneo musicista ed intellettuale friulano Giorgio Mainerio, di cui è eloquente testimonianza la ricordata denuncia resa a suo carico nel 1563. Ed il Mainerio è solo raccoglitore non autore di quel canto/ballo *Scjarazzola Marazzola* che pare costituisca dunque l'*emersione sonora* di un'arcaica tradizione musicale e cultuale di carattere accertatamente popolare ed eterodosso, come più oltre ancora si vedrà. Qui basti ricordare come la biblioteca di Giorgio Mainerio comprendesse libri di «segreti» portentosi, di cui egli faceva ampio uso in strani «incontri notturni», che più di qualche attinenza hanno certamente con il contiguo fenomeno dei Benandanti ([13]). Ma

([12]) Il ruolo dell'opera di Paolini nella trasmissione del pensiero sulla «musica astrale» dal Ficino al Campanella (accanto all'astrologo Cornelio Agrippa ed a Francesco Cattani da Diacceto) è ben rilevato da D.P. WALKER, *Spiritual and Demonic Magic, from Ficino to Campanella,* Notre Dame (USA), University Press 1975, pp. 126-144; l'amicizia (ed il «commercio» di codici musicali greci) del Paolini con il maestro di cappella di S. Marco in Venezia Gioseffo Zarlino, è ricordata anche da G. TOMLINSON, *Preliminary Thoughts on the Relations of Music and Magic in the Renaissance,* in *In cantu et in sermone...,* cit., pp. 121-154: 129.

([13]) Sul Della Porta e sui suoi segreti, cfr. GARIN, *Umanisti...*, cit., pp. 231-240, e *passim.* Della «lunga vita» dei Benandanti nella tradizione musicale friulana è buon teste anche Pietro Zorutti, il non incolto «Folengo friulano» che li recuperò già nel 1836 quale omaggio ad un personaggio reale «suonatore di chitarra, cantante, *torototella*», nel suo *Il Trovatore Antonio Tamburo,* «fetta romantica per musica da rappresentarsi nel Nobile Teatro di Udine, coll'aggiunta di due tamburate di P. Zorutti» (Udine, Trombetti-Murero 1847), azione teatrale

non è solo questo *Scjarazzola Marazzola* a testimoniare l'interesse del Mainerio per un repertorio di provenienza «oscura»: anche le versioni del *Pass'e mezzo antico* e del *Pass'e mezzo moderno* presenti nella sua raccolta del 1578, possono infatti ritenersi spie di un repertorio arcaico e suggestivo. Se infatti sono vere, o comunque hanno ragionevole fondamento le ipotesi di Otto Gombosi sull'origine italiana (e non più spagnola) del «basso ostinato» ([14]), allora anche questi due *Pass'e mezzi* (*antico* e *moderno*) del nostro Mainerio rientrano in gioco quali anelli della catena di testimonianze dell'ancora misteriosa *Follia* ([15]). Un'espressione popolare delle stesse esigenze religiose e «mistiche» possono considerarsi anche le esperienze «eterodosse» di Domenico Scandella (l'ormai celebre Menocchio de *Il formaggio e i vermi* di C. Ginzburg) ([16]) e dunque di quell'imponente fenomeno dei Benandanti (pure illustrato da Ginzburg nell'omonimo ampio saggio) ([17]), che nella catalessi e

«rappresentata nel Teatro di Udine il 2 febbraio 1848 con musica dei maestri Luigi Ricci e Francesco Sinico» ove non è casuale, se pur parodistico, il ritorno insistente del termine «tamburo» (tof?): cfr. n. 37 dell'ultimo *excursus*.

([14]) O. GOMBOSI, *L'Italia: patria del Basso ostinato*, «Rassegna musicale» VII, 1934, pp. 14-25, che proprio nel *Pass'e mezzo (antico* e *moderno)* individua l'origine del «basso» del *Ruggero*, della *Romanesca* e specialmente della *Follia* (che Mozart assimila alla *contraddanza* e su cui cfr. ID., *Zur Frühgeschichte der Folia*, «Analecta Musicologica», VIII, 1936, pp. 119).

([15]) Riteniamo che al fondo e all'origine, non solo etimologica, del ballo della *Follia* ci sia quella «ebrietas» o «estasi bacchica» cui anche Filone si riferisce a proposito delle danze «in due cori» dei Terapeuti, tentando di giustificarne l'utilizzo mistico *(sobria ebrietas)* in ambiente giudaico (e/o protocristiano).

([16]) C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi 1976. «Come non pensare ai vermi e al formaggio del Menocchio leggendo la genesi narrata dal Patrizi [Francesco Patrizi da Cherso, autore in proprio nel 1562, di una *Retorica*, ma ammiratore ed anche editore-lestofante? — di opere del nostro Giulio Camillo] sulla scorta di quei favolosi «*annali etiopici*, con quel fermentare di vita nel mondo primordiale, tutto luce e gioia, con cui cielo e terra quasi si confondono — mentre gli uomini vi pullulano e vi si agitano come migliaia di vermi in una spugna?» È questo l'interessante commento di E. GARIN (*Umanisti artisti scienziati. Studi sul Rinascimento italiano*, Roma, Ed. Riuniti 1989, p. 132) alla «cosmogonia in volgare» del nostro *Menocjo*, non senza ricordare come il Patrizi utilizzi nella sua sfera la metafora del mondo quale molteplicità di *parlari*, che si intreccia col tema del mondo come inno a Dio, sullo sfondo del principio magico delle corrispondenze simmetriche dei vari piani della realtà...; dell'*universo come discorso* in una sostituzione «camilliana all'universo come libro» ...; e dei canti della Lira di Orfeo come incantesimi che fanno muovere-danzare «a numero» pietre, piante, belve...

([17]) C. GINZBURG, *I benandanti*, Torino, Einaudi 1979: la specificità «aquileiese» (= Friuli-Slovenia e, parzialmente, Croazia) del fenomeno stupisce l'autore, che a più riprese ed a più indirizzi ne ha ricercato la matrice. La graduale e decisa opera degli inquisitori, tesa a convincere i popolani benandanti della natura demoniaca e/o stregonesca dei loro viaggi «estatici», se in oltre un secolo di continua attività, ottenne il suo scopo, obbliga oggi a tenere in particolare evidenza la profonda convinzione che essi avevano della natura religiosa, ortodossa ed anzi benefica e missionaria delle loro «battaglie» e delle loro «danze». Si tratta quindi di «danze rituali» a sfondo magico-sacrale ed a scopi originariamente forse (solo) religiosi, ma divenuti o forzati a divenire in seguito più accentuatamente «terapeutici» ed innofensivamente «agrari».

nella psicanodia «coreica» e «polemologica», ritenevano di essere dei «benefici viaggiatori» che nelle campagne friulane andavan a ballare e a combattere «la buona battaglia» contro i nemici di Cristo e del buon raccolto ([18]).

Balletti «aquileiesi»

A cavallo dei secoli XVIII e XIX si collocano però anche due versioni propriamente «ballettistiche» della distruzione di Aquileia ad opera di Attila. La prima esecuzione di cui si abbia (per ora!) notizia risale al 1796 e fu realizzata a Genova nel teatro di S. Agostino per il Carnevale di quell'anno: fu presentata quale «primo ballo serio» col titolo *La distruzione di Aquileia fatta da Attila, re degli Unni,* su musica «composta dal signor Giovanni Scannavino primo violino» della compagnia di cui Luigi Dupen era il primo ballerino. Non sappiamo fornire ulteriori dettagli su questo «ballo serio», se non che, con il «ballo comico» *La Nina pazza d'amore* su musica dello stesso Scannavino, fu dato quale *Intermezzo* alla rappresentazione dell'*Enea e Lavinia* del Guglielmi. Presumibilmente costituisce una «ripresa» (almeno tematica) di questo, il balletto che nel 1824 fu messo in scena al Teatro Nuovo di Este con il titolo *L'incendio di Aquileia ordinato da Attila.* Queste ballettistiche versioni sette-ottocentesche della tragica fine di Aquileia permettono di anticipare qui lecitamente il soggetto «aquileiese» al celebre *Prologo* dell'*Attila,* che Giuseppe Verdi comporrà solo un ventennio più tardi (1846), facendo leva congiuntamente sulle memorie protocristiane dell'Alto Adriatico e sul *mito della Fenice-Venezia* (le prime cinque scene si svolgono sulla «Piazza di Aquileia», le ultime due «nelle Lagune Adriatiche») e dando così alto e adeguato approdo scenico-musicale ad una tradizione millenaria.

Il *Prologo* «aquileiese» dell'*Attila,* alla scena sesta contiene, com'è noto, una delle prime e rare «prove sinfoniche» del giovane musicista di Busseto (che a tanto pare esser stato sollecitato ed ispirato dall'ode sinfonica *Le Désert* di F.C. David, ascoltata in un'esecuzione trionfale al Teatro della Canobbiana di Milano, il 20 giugno 1845: forse Verdi era riuscito ad avere e ad analizzarne la partitura). In esso la distruzione di Aquileia è drammaturgicamente supposta quale antefatto appena compiutosi per mano delle orde degli Unni: questi infatti all'aprirsi della scena sulle rovine fumiganti dell'antica metropoli, stanno ancora «forbendosi» le ugole con il feroce canto di «Urli e rapine». L'orchestra, con adeguate «terribilità» affidate a legni e ottoni, ha il compito di trasferire la scena — dopo l'ingresso trionfale di Attila ed i suoi incontri con l'eroina aquileiese Odabella e con il generale romano

([18]) Il più recente lavoro «di sintesi» tentato in C. GINZBURG, *Storia notturna,* Torino, Garzanti 1991, mi pare confermi il permanere delle perplessità dell'A. stesso sull'origine del fenomeno dei Benandanti e la tenuità degli agganci eziologici da lui stesso variamente e lungamente tentati.

Ezio — dalla «piazza di Aquileia» alle placide acque delle lagune adriatiche sulle quali, dopo il fragoroso uragano, spuntano dalle loro capanne, solitari e solerti pregando e salmeggiando all'alba «in due cori» gli *Eremiti,* ivi ritiratisi presso «un altare di sassi dedicato a S. Giacomo» ([19]). Il cambio di scena è accompagnato e risolto melodrammaturgicamente proprio tramite questa *tranche* sinfonica, cui è affidato il compito di evocare la fragorosa caduta, le macerie fumanti, l'abbattersi della tempesta sul mare nella notte («Qual notte! Ancor fremono l'onde...») ed il levarsi del sole (aurora-alba-meriggio) sulla laguna: lo specchiarsi dei primi raggi sull'increspato pelo delle acque è reso efficacemente con un doppio «saettare» del flauto solo, arpeggiante una rapida terzina su un levare in anacrusi nell'ultimo tempo delle prime due battute; gli rispondono, frinendo in sordina, i tremuli violini, fungendo da secondo motivo musicale; s'aggrega subito, arpeggiando a sua volta per terze, il secondo flauto; s'aggiungono poi (in un crescendo di dinamica, di tensione armonica e di progressioni cromatiche sui rivolti di tese settime diminuite, che vogliono rendere musicalmente, oltre che il diradarsi delle tenebre, anche il faticoso parto della *Nuova Aquileia*-Venezia) oboi, clarinetti, fagotti, corni, trombe, tromboni, ... ed infine «il tocco lento della campana», ad esprimere il raggiunto meriggio della nuova luce e della nuova vita. Gli ultimi conati orchestrali sono accompagnati dagli insistenti inviti degli Eremiti a ringraziare Dio per lo scampato pericolo («Preghiam!»), cui sorprendentemente rispondono delle «voci» inaspettate ed ignote («Quai voci?»). Un cullante motivo degli archi al grave, annuncia l'arrivo ed accompagna il dolce approdo del battello dei profughi aquileiesi, dal quale scendono quei misteriosi «antifonisti» dell'arcano «responso» marino: sono le voci di Foresto e dei fuggiaschi suoi concittadini aquileiesi, che su furtive «navicelle» son riusciti a sfuggire alla ferocia dell'Unno ed all'inclemenza dell'«alt(e)ro elemento», sconvolto ed ora aquetatosi.

Tutto questo lungo brano sinfonico-corale avrebbe ben prestato il fianco ad una intrusione e ad una interpretazione coreografica, qualora Verdi

([19]) Si tratta, simbolicamente, dell'evocazione («Più in là scorgesi una campana appesa ad un casotto di legno, che fu poi il campanile di S. Giacomo») del *titulus* veneziano detto popolarmente *S. Giacometto,* che la «legenda» vuole essersi trovato *antiquitus* (421) sull'isola di Rialto. È interessante il diminutivo di *Giacometo* (cfr. D. CALABI-P. MORACHIELLO, *Rialto: le fabbriche e il Ponte,* Torino, Einaudi 1987, pp. 90-117) poiché esso esprime con esattezza la particolare venerazione che la comunità paleocristiana aquileiese (e «quindi» veneziana) riservava *ab antiquo* al *Giacomo* «non maggiore», personalità di primo piano della primitiva Chiesa di Gerusalemme e sicuro punto di riferimento delle comunità giudeo-cristiane dei primi decenni di vita della Chiesa: non si tratta comunque neanche del Giacomo «minore», bensì di quel Giacomo «fratello del Signore», cui pare «il minore» si sia sovrapposto (finendo per identificarsi con lui nel culto non solo popolare) ed al cui traino penso si leghino molti dei più antichi *tituli* aquileiesi e tutti quelli veterotestamentari friulani e veneziani (Elia, Eliseo, Daniele, Samuele, Mosè, ...): l'ipotesi merita ancora studi e riflessioni di non poco peso.

avesse avuto occasione, come ardentemente desiderava, di prepararne una versione per la «grande boutique» dell'Opéra di Parigi come aveva già fatto per i *Lombardi* divenuti *Jérusalem:* ciò è arguibile anche dall'invito fatto da Verdi all'amico gemonese — lo scultore Vincenzo Luccardi — affinché gli inviasse dei circostanziati bozzetti con i figurini dei costumi «vaticani» di Attila,... Sarebbe perciò plausibile immaginarne una versione «ballettistica», ad esprimere con tutt'e tre le arti musaiche i legami che uniscono le origini terapeutico-marciane di Aquileia alle realizzazioni coreutico-carnevalesche della splendida Venezia settecentesca, per il tramite di quel gruppo di *Eremiti* che Piave-Solera-Verdi fecero abitatori di capanne (*li calóbiis!*) e divisero (inconsciamente? ma quanto opportunamente!) «in due cori» ([20]).

Dopo la cavatina di Foresto («Ella in poter del barbaro»: l'infelice non conosce ancora lo stratagemma che l'«amazzone» aquileiese Odabella ha ordito contro Attila, suo imprevisto ed improvvido ammiratore), l'orchestra si lancia nella scansione di un ritmo rude ma trascinante (vero invito «alla marcia») su cui Foresto ordisce la sua celebre cabaletta:

Cara patria, già madre e reina
di possenti magnanimi figli:
or macerie deserto e ruina
su cui regna silenzio e squallor.

Ma dall'alghe di questi marosi
qual risorta Fenice novella
rivivrai più superba e più bella
della terra, dell'onde stupor.

Questa melodia, divenuta per i risorgimentali una delle quattro «arie da battaglia» del riscatto nazionale (accanto a *Va pensiero; O Signore, dal tetto natio; Si ridesti il Leon di Castiglia*), è purtroppo a pochi nota come originariamente riferita non già a Roma, bensì alla *Aquileia Mater*: spiace ancor più che tale giusta attribuzione sia pressoché ignota anche ai «figli di Aquileia», colpevoli immemori di tanto omaggio. Quanto la coppia Piave-Verdi sia di ciò debitrice al primo librettista Temistocle Solera (educato a Vienna, ove ebbe forse modo di conocere l'*Attila, König der Hunnen* — 1808 — di Zacha-

([20]) Si vuole così «suggestionare» un rapporto (quale che sia; senza pretendere una, per ora non dimostrata, continuità) tra la *tecnica policorale* e non solo antifonica descritta (per la pima volta in epoca — ed ambiente? — cristiani) da Filone d'Alessandria per la setta «marciana» delle Terapeutridi e dei Terapeuti d'Egitto e la notissima *tecnica policorale marciana* della cappella dogale di Venezia: se certo ciò per ora è solo una suggestione, molto meno suggestiva è la «tautologica» spiegazione corrente della tecnica policorale veneziana con la presenza nella Cappella Dogale dei due organi: si tratta d'una bella *petitio principii.*

rias Werner), è cosa da «indagare» ([21]). È però probabile che il Piave quanto il Solera, risorgimentali e veneti, volessero porsi consapevolmente quali tramiti di una ininterrotta tradizione storiografica che in Aquileia vedeva l'adeguato simbolo d'una antica nobiltà e d'una rimpianta indipendenza: tale tradizione storico-letteraria e poetico-musicale trova il proprio *terminus a quo* nel celebre «Pianto sulla distruzione di Aquileia» attribuito al patriarca Paolino *Ad flendos tuos Aquilegiae cineres/ non mihi ullae sufficiunt lacrimae* ed ha un *terminus ad quem,* almeno fino ad oggi, nel dramma musicale *Le Aquile di Aquileia,* terza parte del «Trittico veneziano» che Gianfrancesco Malipiero compose nel 1928. In quest'ultimo lavoro, ambientato «a Venezia, nei primi secoli della Serenissima», la distruzione di Aquileia è sinteticamente evocata nella prima parte — intitolata «La leggenda della fondazione» — da uno degli uomini armati che approdano sulle isole deserte dell'estuario di Aquileia, sotto la guida di un vescovo, che processionalmente vi porta in prezioso cofanetto le reliquie dei martiri e vi pianta una «croce bizantina». Prima di celebrarvi, su un altare improvvisato, il primo «ufficio divino», così viene liricamente rievocata la fondazione della città lagunare da parte dei profughi aquileiesi:

Spiegato il crudo sanguinoso artiglio
Delle grand'ale con terribil rombo,
l'unno sparvier della vendetta figlio
Cadea dall'Alpe in su l'Italia a piombo.

Da monte e pian qual trepido colombo
Fuggia davanti a lui senza consiglio
D'incendi e stragi all'orrido rimbombo
L'abitator in disperato esiglio.

Ma d'aquile un fiero e indomito stuolo
Cercando all'onde in seno albergo fido
Stende all'arse patrie a gara il volo.

Di libertà di voler vero al grido
Tra città spente e regni intatto e solo
Qui ricostruirà il suo inviolabil nido.

([21]) È infatti probabile che proprio alla «santificazione» di Attila messa in scena dallo strano e ambiguo poeta-vate viennese Zacharias Werner (quale erede spirituale degli Illuminati Bavaresi e della loro ideologia e simbologia massonica neo-templarista, di cui fu il solo e unico poeta, era già autore di un *Die Söhne des Tals* e di una *Wanna, Königin der Sarmaten*: cfr. P. PARTHER, *I Templari,* Torino, Einaudi 1991, p. 133-179) si debba la versione almeno in parte «buona» che dell'Unno dà anche l'*Attila* di Verdi a fronte della «vile» figura del generale romano Ezio: su questo poco nobile e coraggioso generale romano s'ergono le figure eroiche sì di Foresto, ma specialmente di Odabella, che attesta le nobili e fiere virtù delle donne aquileiesi, capaci d'eguagliare e superare l'eroismo dei loro sposi nella difesa della «cara patria».

Di Daniele Antonio Bertoli si riproducono qui e nella pagina seguente tre figurini da lui disegnati per i balletti dell'Hoftheater di Vienna ed ora conservati in due volumi della Österreichische Nationalbibliothek.

In questo «ermetico» sonetto, attribuibile probabilmente allo stesso Malipiero, sono da rilevare:

1 - la presenza del simbolico *praesul* aquileiese (l'etimologia del termine da *prae-silio,* richiama l'*elegantia* di Ermacora ed il *gestuosus incedere* del «rustico» vescovo Amatore di Zuglio Carnico, tanto irritante per il geloso patriarca Callisto relegato nei *Cormonis ruralia*) che, novello Davide, «dedica» il trasferimento «processionale» del *titulus*, licitandone l'autenticità;

2 - il passaggio del titolo patriarcale da Aquileia a Venezia, sul fondamento del trasferimento del sacro «palladio», cioé delle reliquie dei martiri aquileiesi (presumibilmente di S. Marco e dei Ss. Ermacora e Fortunato);

3 - l'arguibile assenso (ma forse la sollecitazione stessa) dell'imperatore di Bisanzio al trasferirsi ed all'installarsi dei profughi aquileiesi dalla Terraferma al fronte delle lagune adriatiche soggette alla giurisdizione imperiale.

Ma tornando al settecentesco *ballo astronomico* organizzato dai conti Frangipane nell'Accademia cividalese, non spiace sottolinearne i significati culturali che, se sfuggono ad un immediato interesse locale, inseriscono il Friuli nell'ambiente europeo del Settecento (e pensiamo, ad esempio, alla «festa teatrale» *La concordia de' planeti* su testo del collaboratore di Apostolo Zeno a Vienna, Pietro Pariati per la musica di Antonio Caldara, rappre-

sentato a Znajmo, in Moravia, nel 1727 in un palazzo del conte viennese Questenberg): e Cividale aveva tutte le carte in regola non solo per recepire le valenze culturali più vive dell'Europa dei lumi, ma anche per esprimerne qualche frutto locale ed offrirne qualche originale componente.

È qui opportuno prendere lo spunto da un personaggio friulano che, legandosi proprio ad un'attività artistica propinqua a quella della musica coreica, ben rappresenta nella prima metà del Settecento questa apertura della Piccola Patria all'Europa dell'Arcadia prima e dei Lumi poi. Si tratta di Daniele Antonio Bertoli (Mereto di Tomba 1677 — Vienna 1743), fratello del più celebre Gian Domenico, l'illustre storico e archeologo per il quale approntò quel disegno denso di simbologie antiche (tra le quali spiccano una maschera teatrale, un suonatore di flauto doppio ed una scena sacrificale), che fu inciso sull'antiporta delle *Antichità d'Aquileia profane e sacre,* stampate a Venezia nel 1739. Egli, partito dalla natia pianura friulana, sostò dapprima a Venezia ove perfezionò la sua tecnica, ma ottenne le sue più ragguardevoli affermazioni professionali alla corte degli Asburgo (dal 1707, anno in cui giunse a Vienna, fino alla morte che ivi lo colse nel 1743), disegnando splendidi figurini per i balletti, le feste teatrali e da camera, per gli intermezzi ed i melodrammi della corte di Vienna. Legato da amicizia profonda con numerosi artisti attivi in Austria ed in Germania lungo tutta la prima metà del secolo, si può anzi affermarne una funzione di battistrada anche per i seriori arrivi del Canaletto (che tra l'altro per l'inscenatura del balletto-pantomima *Le Tourc généreaux* all'Hoftheater preparerà i disegni, come attesta una su-

perstite acquaforte del 1759) e dello stesso Giambattista Tiepolo (attivo già, come è ben noto, anche nel Duomo e nel Palazzo Patriarcale di Udine). Già dalla fine del Seicento e lungo tutto il Settecento, artigiani e artisti friulani o operanti in Friuli eran giunti a Vienna (si pensi a G.S. Marinoni, a N. Pacassi, ai Colloredo, a Sebastiano Bombelli, allo stesso Ricci ed al Dorigny, quest'ultimo decoratore di Villa Manin e del soffitto del coro nel Duomo di Udine) ed è noto come proprio un musicista, Antonio Draghi, abbia procurato l'ingaggio viennese al pittore A. Bellucci, decoratore di Schönbrunn. L'interesse per il Bertoli in questo profilo è attestato dai 283 disegni, ora conservati in due volumi del *Theatersammlung* della *Nationalbibliothek* di Vienna ([22]). Egli li stese ora a matita, ora a penna, completandoli e impreziosendoli spesso con raffinati ritocchi ad acquerello: eran destinati a caratterizzare i variopinti ed esotici costumi di attori e ballerini degli spettacoli dell'attività scenico-musicale dell'Hoftheater nell'epoca di massima espansione ivi dell'opera italiana.

Alla stessa corte — in cui vissero col titolo di poeti cesarei i celebri Apostolo Zeno, Pietro Pariati e Pietro Metastasio — fu attivo anche l'arcade Giovanni Biavi, il drammaturgo originario di Cervignano del Friuli, che per Antonio Caldara stese il testo della *Dafne,* «dramma pastorale per musica» andato in scena a Salisburgo nel 1719: una moderna edizione permette ora di apprezzarlo pienamente assieme ai due saporiti *Intermezzi* ([23]), che vedono in scena il pastore Gacco e la pastorella Drosilla. Il Biavi, che nella prefazione a *Coro* (Roma 1722) ci palesa una lucida coscienza di «riformatore» del libretto per musica secentesco e che dunque con una propria dignità si colloca a fianco di Stampiglia, Zeno e Metastasio, fu autore anche di altri testi per la

([22]) Se ne veda l'elenco completo in A.M. EBERSBERGER, *Das Kostümwerk D.A. Bertolis,* Diss. acc., Univ. Wien 1961/1962, spec. pp. 276-283 (*Die Tänzerkostüme*); 288-304 (*Die Maskenkostüme des Oeuvres*); ma è da consultare pure l'*Einleitung di* J. GREGOR al t. III dei *Denkmäler des Theaters,* Wien-München, R. Piper, s.a. (ma 1940 ca.), pp. 5-15; ed anche P. SOMEDA DE MARCO, *Un friulano alla corte di Vienna,* «Avanti cul brun» XIX, 1952, pp. 113-120.

([23]) Gli *Intermezzi* «nati a Venezia nei primi anni del secolo» ebbero in Pietro Pariati uno dei maggiori incrementatori: la collaborazione di questi con Zeno nella «separazione dei generi» che portò al superamento del «bastardismo di tragedia e di commedia», fa nuovamente rivalutare l'azione «riformatrice» degli Arcadi, tra i quali Stampiglia e Biavi. A Venezia comunque gli *Intermezzi* non riuscirono a sostituire i *balli* nel prestigioso Teatro di S. Giovanni Crisostomo, che li mantenne «per motivi di sfarzo scenografico». La collaborazione Pariati-Zeno aveva prodotto anche il risultato di «un nutrito catalogo di virtù edificanti e di *exempla* morali» da utilizzare nei drammi e negli oratori sia a Venezia che a Vienna: ciò richiama «e contra» gli elenchi di *turpia* utilizzati negli antichi «culti misterici» di cui sopra s'è parlato. Ma su ciò cfr. P. GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento,* Torino, EdT 1984, pp. 7-18; 97-106. Sull'origine ed il significato di «tragicommedia o ilarotragedia» ed in genere sulle vicende seicentesche delle divisioni e distinzioni tra *azioni, favole, feste* sacre e profane, gravi e ridicole, boscherecce e pastorali, ... cfr. P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento,* Bologna, Il Mulino 1990.

musica del Caldara (*La selva illustrata dal merito,* Salisburgo, s.d.; *Il trionfo della religione e dell'amore,* Vienna 1725), di una *Fulvia* «opera pastorale» di ambiente friulano, nonché della già menzionata tragicommedia *Coro,* che ha per protagonista l'antico re di Piacenza che portava questo significativo nome «musaico».

I legami che il Bertoli intrattenne con lo Zeno e con la celebre Rosalba Carriera (la quale, ritratta già dal nostro Bombelli, gli fece quello splendido ritratto un tempo conservato presso la famiglia Rota-Badoglio a Flambruzzo, che lo riscattava dalla pesante caricatura di A. M. Zanetti conservata alla Fondazione Cini di Venezia, che lo «rifilava» assieme al suo famoso cane «imperiale» Patatocco) spiegano certo anche i legami di questi artisti con il Friuli; com'è noto, con Apostolo Zeno fu in contatto anche il Carlo Gozzi ispiratore di alcuni dei balletti viennesi del celebre coreografo Salvatore Viganò e che spesso risiedeva in Friuli nella villa che possedeva a Visinale: egli è autore a sua volta di «fiabe» rappresentative, tra le quali *Turandot, L'amore delle tre melarance* e *Re cervo* han goduto fortune musicali e coreografiche di alto e non cadente profilo (segnatamente grazie alla musica di Busoni, Puccini, von Einem, Henze,...) ([24]).

([24]) Cfr. il n. XXXI, 1974, di «Chigiana», che raccoglie gli *Atti* del Convegno su *La fortuna musicale e spettacolare delle fiabe di Carlo Gozzi*; ma anche *Il teatro italiano,* IV, *La commedia del Settecento,* II, a cura di R. TURCHI, Torino, Einaudi 1988, pp. 3-12 (con bibliografia «musicale»). Dedica attenzione ai rapporti del Gozzi con Viganò (*Il principe Fortunio/Le tre melarance,* ballo eroicomico; *Clotilde duchessa di Salerno,* ballo tragicomico) L. BOTTONI, *L'ombra allo specchio. Diacronia di una ricezione,* in *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto,* a cura di E. RAIMONDI, Bologna, Il Mulino 1984, pp. 45-144, ove si troveranno ampi cenni al balletto eroico-pantomimo *Richard Löwenherz, König von Engeland* (Vienna, 1795) nel quale è ricordata la prigionia ed il musicale stratagemma del menestrello Blondel per liberare il re: la tradizione vuole che tali vicende si sian svolte in un castello ubicato in territorio aquileiese e custodito dal conte di Gorizia.

L'OTTOCENTO

L'Ottocento musicale friulano nella più pertinente prospettiva di questo profilo, può ritenersi adeguatamente rappresentato sia dal ricordato *Trovatore Antonio Tamburo* di Pietro Zorutti che in questa parodistica evocazione dell'opera romantica si provvide della collaborazione di due esperti musicisti attivi a Trieste (Ricci e Sinico: essi che contribuirono a far rivivere l'esaltato ed estatico mondo dei *Benandanti* e delle loro fosche «stregonerie») sia, ed ancor più, dall'intervento «esterno» di Giuseppe Verdi che con il *Prologo aquileiese* del suo *Attila* mette in ombra tutta la produzione locale (sintomatico il ritiro dalle scene del pur fecondo e colto Mazzucato dopo l'*Ernani* verdiano). Ma più specificatamente per quanto attiene la produzione ed il consumo «popolare» di musica per ballo, l'800 friulano è ricco d'una florida tradizione che può ben essere rappresentata a livello rispettivamente pratico e teorico da due faragginosi manoscritti della Biblioteca Comunale di Udine: il *ms. 3449*, contenente tre raccolte con i motivi di alcune decine di *Schiave nove,* diversi *Minuetti* e una *Contradanza,* datato 1797; ed il *ms. 458*, con i *Pensieri* di un Francesco Sinigaglia «intorno una nuova Festa di ballo e la moderna musica per la danza udinese», datato 1840. Ma ben più importanti sono le già ricordate ed interessanti annotazioni «coreiche» di Ippolito Nievo e specialmente della contessa contadina Caterina Percoto. Ella, in un racconto edito a Genova nel 1863 e intitolato *I gamberi,* riferisce con molto afflato ma anche con molta precisione l'uso del canto «agreste» *in due cori*:

«Come di consueto s'avevano diviso in due cori e cantavano a disfida facendosi l'uno all'altro la risposta. Dell'una parte era capo la vecchia Menica, dell'altra Valentino, ma benché la sua voce maschia si facesse sentire su tutte le altre, non era già egli che suggeriva le parole. Queste appena il coro contrario aveva terminato il ritornello le avevano digià combinate la sorella di lui e due altre ragazze... e non gli restava se non rassegnarsi a gridare a tutta gola i versi da esse prestamente inventati spesso sulla sua pelle... ch'ei quasi tutta la notte ci si sfiató... Poi tutti due i cori si unirono a far la sentenza dettata dalla vecchia».

S'è già accennato al *ballo campestre* da lei descritto nel racconto *La festa dei pastori* ed è doveroso sottolineare il ruolo rituale del ballo della *stiche* accompagnato dal canto di

Se ben che lûs la lune
e tant e tant 'è gnot

che le acquatiche ninfe/streghe menano nel suo *Lis aganis di Borgnan:* ivi il contesto magico e sacrale del ballo è recuperato con suggestiva forza evocativa a far baluginare arcaiche pratiche e credenze «sabbatiche».

Ma a livello dotto il sec. XIX è segnato *in loco* da tre personalità di rilievo: Alberto Mazzucato, Jacopo Tomadini e Giovanni Battista Candotti, i

Busseto, Casa Verdi: busto dell'operista e didatta udinese Alberto Mazzucato.

quali però solo marginalmente interessano il nostro assunto, mentre forse più pertinenti saranno i cenni alla famiglia Pantaleoni ed alla attività musicale dei suoi musicisti-patrioti.

Del Mazzucato comunque converrà ricordare l'intensa attività di operista (esplicatasi dapprima a Padova ed in seguito a Milano e conclusasi appunto con la «resa» dopo un *Hernani* del 1843, soppiantato dall'omonimo dramma di Verdi dell'anno seguente), di didatta al Conservatorio di Milano (ove ebbe per allievi tra gli altri A. Galli, A.C. Gomez, A. Boito, P. Maggi ...) e di direttore d'orchestra al Teatro alla Scala (ove ebbe l'occasione per lunghi, diretti e non sempre facili rapporti con Giuseppe Verdi) ([1]), ma anche di saggista, di critico musicale militante (sulla *Gazzetta musicale di Milano*) e di autore di un «marziale» *Inno a Garibaldi*: ma sono cose d'interesse e di rilievo marginale per il presente assunto.

Del Tomadini si possono qui citare innanzitutto i numerosi «cori accademici» che egli compose per le «scene» interne del Seminario di Udine (ove si coltivava una tradizione teatrale che nella nobile figura di Giuseppe Ellero trovò un esponente di buon livello poetico e drammaturgico: gli si deve anche un acuto saggio sul canto ed il teatro popolare in Friuli) e solo due altre

([1]) Sul rapporto di Verdi con altri artisti friulani (Vincenzo Luccardi, Emma Zilli, Romilda Pantaleoni, ...), cfr. G. PRESSACCO, *«Cara patria già madre e reina»: l'Aquileia di Giuseppe Verdi*, «Il Noncello» (in corso di stampa).

composizioni: quella canzonetta in friulano «a dôs vôs di frúz» *A Gjesù e a Marie*. Ma è l'elevato «Preludio» sinfonico all'oratorio *La Resurrezione del Cristo*, che, nell'elaborazione fugata della celebre sequenza *Victimae paschali laudes*, vede certamente uno dei raggiungimenti artistici più nobili ed elevati che la penna di un friulano abbia toccato: sapienza contrappuntistica, disciplina formale, autocontrollo espressivo ed intensità spirituale ne fanno una pagina esemplare. Piace sottolineare come questo fiotto fresco d'acqua pura sia sgorgato dalla «saliente» polla della sequenza, che nel territorio aquileiese ha da sempre trovato facile pertugio d'affioramento e libero terreno di scorrimento nelle rustiche venature della villotta popolare.

La «berecchinissima» di G.B. Candotti...

Del Candotti è opportuno ricordare che egli può porsi a buon titolo in una storia della musica popolare locale: quel simpatico «scherzo vocale» del *Cjalzumìt* (o *Justepignatisrottis*, cioè di quell'artigiano girovago che scendeva dalle valli slovene di Resia guadagnandosi il pane con l'attività di «stagnino») attesta saldamente la schietta adesione e la vivace attenzione del suo autore ai moduli e ed alla sensibilità musicale del «popolo minuto» friulano (2). Una sua celebre (in Friuli gode ancor oggi di una diffusione capillare) *Pastorale per organo in A*, più nota come *La Berecchinissima* (nome che meriterebbe qualche analisi etimologica) attrae qui l'attenzione per diversi motivi:

1) il titolo stesso esprime, più che un'adesione religiosa al tema natalizio, l'intento di fornire un divertimento, uno svago al Bambino Divino e di «fare uno scherzo» ai buoni fedeli, scuotendo con inattesa briosità il loro incanto forse troppo mistico (già un altro noto brano del repertorio friulano esprimeva appieno il magico incanto della notte santa ed il candido stupore degli innocenti pastorelli Blasùt, Šimòn e *Macôr*, con una cullante melodia stesa su un dolce ritmo di 6/8: quell' *O stàimi atènz, o stàimi a sintî*, che ha tutta l'aria di essere un'eco di antichi cantari o del repertorio di qualche giullare «francescano» o di qualche laudese medievale) (3);

(2) Una *scjavessada dal Cjalsumìt* quale toponimo, è segnalata nell'agro aquileiese tra la *crocara* e li *lamis* a Fiumicello: cfr. *Lis stradis maludidis dal palût*. Toponomastica di Aquileia, a cura del GAA, Udine 1986, p. 107.

(3) Pubblicato da E. DE SCHOULTZ ADAÏEWSKY (*Vecchia canzone di Natale*, «Rivista delle tradizioni popolari italiane» II, 1894-1895, pp. 162-168), che lo conobbe grazie a Olga de Craigher (originaria di Ligosullo in Carnia, figlia di Jakob Nicolaus von Craigher de Jacolutta, ricco commerciante friulano amico e collabortore di Schubert: cfr. B. MASSIN, *Franz Schubert*, Paris, Fayard 1977, pp 329-330; 1090-1092; D. CRAIGHERO, *Jacopo Nicolò Craigher*, «Sot la nape» XLI, 1989, 2-3, pp. 107-112), questo *noël* era noto e diffuso in tutto il Friuli: si veda G. P. GRI, «*Atènz duc' quanc', stáit a sintî*». *Fra popolare e colto, fra scritto e orale*, «Metodi e ricerche», n.s. I, 1982, 2, pp. 7-32. Riportiamo qui con qualche abbondanza questo riferimento bibliografico, per cogliere l'occasione di far notare come questa studiosa polacco-russa sia

2) l'indicazione «d'organico» che accompagna il lungo trillo al pedale ad apertura della composizione e che non ha nulla a che vedere con i registri di un organo: *búgul* . Questo termine, che ha non pochi aspetti misteriosi ([4]) e che pare avvicinarsi e addirittura coincidere nella zona cividalese con il *gudu-gudu*, sebbene si tratti di due strumenti di struttura e sonorità diverse ([5]), merita attenzione perché, assieme al titolo, ha tutta l'intenzione di avvertire l'esecutore che si tratta di uno «scherzo» popolaresco che l'autore, uomo dotto e faceto, ha l'intenzione di giocare inaspettatamente oltre che a Gesù Bambino anche ai suoi concittadini in un'occasione così «adeguata». Il

citata dal ricordato saggio di Wolff (*Die Venetianische Oper*, cit., p. 154) proprio a motivo di un canto popolare friulano (ancor vivo e diffuso) che ella raccolse e pubblicò in *Anciennes mélodies et chansons populaires d'Italie*, «Rivista musicale italiana» XIV, 1909, p. 154, e che, a parere del musicologo tedesco, ha qualche relazione con temi e ritmi che compaiono molto presto nell'opera in musica del XVII secolo, inizialmente in relazione a figure popolari, quali *valletti-paggi-servi* e *nutrici*. Wolff la dice «das heute noch in Venedig gesungen», sul che saremmo perplessi, se non fosse possibile che all'inizio del secolo ci fossero nella città lagunare delle colonie di friulani ancor gelosamente legati alla lingua ed ai canti della loro terra d'origine. La cosa ci pare più credibile per il XVII secolo che per il XIX-XX. Si tratta comunque di una celebre «villotta» che si riferisce al buon vino della bassa pianura friulana (!):

'Olin bevi, tornà a bevi
di chel vin ch'al è tan bon:
al è vin di Latisane
vendemât su la stagjon.

Il Wolff la dice interessante quale modello «melodrammaturgico» di *Trinklied*. È comunque rilevante che ben due temi o ritmi popolari friulani risultino «implicati» nella protostoria dell'Opera veneziana. Forse qualche attenzione meriterebbero però anche le *Intradae*, i cui primi documenti musicali a stampa sono dell'udinese Alessandro Orologio, che ne fece uscire una raccolta a Helmstaedt nel 1597.

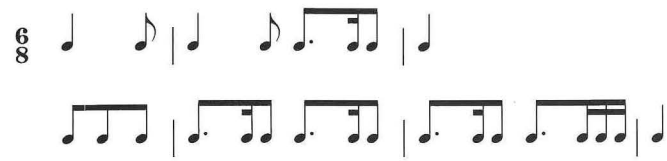
([4]) Tempo addietro ne segnalai l'identità terminologica con uno strumento nominato nel ciclo di Re Artù (cfr. G. PRESSACCO, *La musica nel Friuli storico*, cit., p. 1948): «The Kynge his *bugul* con blau...»; ma ora propenderei per una spiegazione più centrata sull'utilizzo che, in questo rudimentale e certamente arcaico strumento, vien fatto di un particolare tipo di zucca dal collo lungo (detta in Friuli *coče di sant'Usèf*, *coče sante*, *coče turche*, *coče di Gjerusalem*), che la tradizione popolare accoppiava all'infanzia di Gesù sia in quanto portata dai pastori che lo visitarono nella capanna di Betlemme, sia appesa — tramite il lungo collo ripiegato — al bastone di S. Giuseppe nel deserto durante la fuga in Egitto (cfr., per le due raffigurazioni negli affreschi di Spilimbergo, F. ZULIANI, *Gli affreschi del coro e dell'abside sinistra*, in *Il duomo di Spilimbergo*, a cura di C. FURLAN e I. ZANNIER, Pordenone, Lerna 1985, pp. 104-152). La tradizione popolare crede che anche Mosè se ne fosse servito durante le peregrinazioni nel deserto del Sinai, utilizzandolo quale progenitore dei moderni frigoriferi portatili.

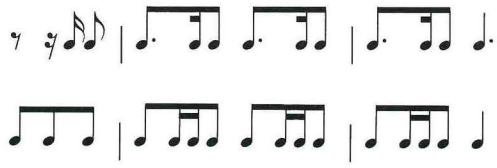
([5]) Ne tratta G. PERUSINI, *Strumenti musicali*, «Ce fastu?», XX, 1944, 5-6, p. 253, che riporta una fotografia dell'inizio di questo secolo relativa alla *performance* di un gruppo cividalese che utilizza tale strumento, presumibilmente per accompagnare un'esecuzione vocale di tipo corale. Ma cfr. anche Z. KUMER, *Die Wolksmusikinstrumente in Slowenien*, Ljubljana 1986 (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, I/5), pp. 18-19, che illustra uno strumento assai prossimo al nostro *búgul*; due esemplari dello strumento (di proprietà di A. Mazzoca di Cividale) furon esposti alla *Mostra delle arti popolari del Friuli, della Venezia Giulia e della Marca trevigiana*, Udine, 10-31 agosto 1941, come risulta dall'omonimo catalogo edito a Udine da Doretti nello stesso anno, p. 20, n. 12/5.

Vocabolario friulano di Jacopo Pirona riporta accanto al termine *búgul* la seguente descrizione: «rozzo strumento musicale fatto da un arco che tende una corda, sulla quale si infila una palla o zucchetta vuota e da cui con un archetto si trae un suono monotono: *Al va pes plázzis, pes ostarîs cul búgul/cjantànt strofètis e strolegànt la int*». Il tutto si riferisce alla figura di un cantastorie o di un moderno *jongleur*, sul tipo «profano» di Antonio Tamburo che al dire dello Zorutti «cantava per le case, per le strade, pei caffè, per le bettole, allo stridore della sua chitarra, o sul tipo «religioso» («E duç an da murî/nissun lu vol capî») di quel Guizzardo Banelli che percorreva i più sperduti paeselli della Carnia cantando le sue «storie sacre» fino a pochi decenni or sono. Ora è noto dalla biografia del Candotti che egli, nato a Codroipo, consceva bene, non solo tutto il territorio friulano, ma anche la storia culturale e musicale del Friuli, di cui anzi fu uno dei primi cultori: difficilmente se ne può trascurare o sottovalutare l'acuta e arguta intelligenza, la profonda erudizione (coltivava particolarmente lo studio del greco, lingua nella quale amava anche esercitarsi, utilizzandone l'alfabeto in facete traslitterazioni italiane e latine: si firmava addirittura «cinosofo codroipolitano», forse a memoria d'una sua lontana origine «greco-candiota»), che appunto in questo brano, a nostro giudizio, sprizzano genuine e autenticamente «etniche»;

3) la forma della suonata non è quella della *pastorale natalizia*, bensì quella di una piccola *suite*, consistendo quasi in una passerella di piacevoli motivi, ben differenziati e disinvoltamente inanellati, pur sull'unicità dell'indicazione di tempo. Tale unicità non impedisce al Candotti di caratterizzare con nitidezza ritmica e tematica i singoli episodi, che vanno appunto dal lungo «rullato» iniziale del *bùgul*, ad un motivo di *cucù* e dal tema principale di *furlana* ben scandito per terze parallele su un basso rudimentale, fino ad un arioso motivo melodico, arricchito di trilli ed accompagnato da semplici terzine al basso e fino ad un tema quasi da «piva» o da cornamusa, che con le sue quinte vuote pare richiamare il suono dei corni da caccia. Prima della conclusione ad insistenti accordi di tonica sul ritorno del «rullato» del *bùgul* già ascoltato all'esordio, c'è l'inusuale figurazione ritmica che pare l'ultima energica impennata prima dell'epilogo;

4) il tempo o meglio l'indicazione di tempo di 6/8 è, come ognun sa, quello caratteristico della cosiddetta *furlana veneziana*: la varietà ritmica che su questa struttura «metrica» Candotti ha saputo dispiegare, non s'allontana di molto dalla varietà ritmica con cui la *furlana* si presenta nella storia della *suite* europea.



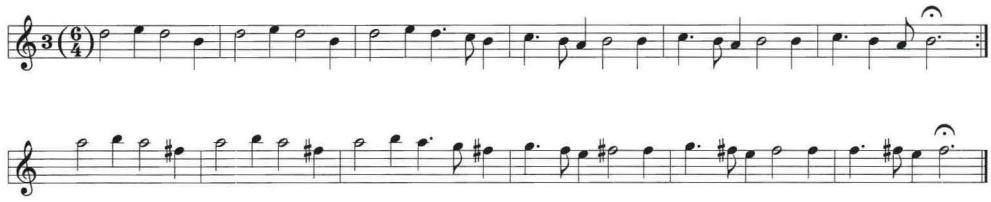


Ebbene ci chiediamo se, quale tesimone del *ritmo di furlana*, il Candotti del primo Ottocento non sia più credibile di quanto non lo possano essere i pur benemeriti «sistematizzatori» della fine dello stesso secolo e dell'inizio di questo, che — spronati da un bonario ma arguto accenno fatto da Pio X alla *furlana* da lui conosciuta a Venezia quale salutare ed innocuo antidoto al dilagare del pericoloso *tango* proveniente dal Sud-America — a tutti i costi hanno voluto cercare la «vera» *furlana* in tutte le direzioni (in Stiria con la *stajare*, in Slovenia con la *sclave*, a Resia con la *stiche*...) fuorché «in patria»; e così nella *furlana* nota a tutti (se Dio vuole anche ai Veneziani: come il S. Marco che fu di Aquileia, come il Patriarcato che fu di Grado, ... che se erano buoni per il Friuli, potevano esserlo anche per Venezia, per il Veneto e per tutta l'Europa) è lecito ritenere che si celi — come del resto in ogni altro autentico documento della cultura popolare — il tormentato riflesso della storia del Friuli, con i complessi e stratificati depositi d'origine e provenienza le più svariate. Una più paziente opera di restauro potrebbe riservare non poche sorprese. Certo questa è una «prospezione» un po' ardita... ma i *ritmi da furlana* del Candotti stan lì da oltre un secolo e mezzo a disposizione di chi voglia accogliere le provocazioni di quel suo geniale «scherzo» natalizio, in cui certo confluirono, oltre che la scintillante sua vena inventiva, anche i riflessi — o è cosciente allusione? — della propria lontana origine «candiota», i ricordi dell'infanzia e della giovinezza nella natia Codroipo e fors'anche la conoscenza e la frequentazione di quei musici girovaghi che, nella Cividale del suo tempo, ancora utilizzavano le eleganti «zucche di Alessandria» per rallegrare la nascita e ricordare la fuga in Egitto del Bambino Gesù ([6]).

([6]) Ma su ciò v. ancora G. PERUSINI, *Strumenti musicali*, cit., p. 259, fig. 7. Si può precisare che la zucca utilizzata nello strumento richiama le celebri «zucche di Alessandria», adatte, quando son secche, a fare da recipienti o da contenitori di bevande, di sementi, di sale, di pesce..., di cui già nel I sec. d.C. parlò COLUMELLA nel suo *De re rustica*, XI, 3, 48-52 (cfr. l'ed. a cura di C. CARENA, Torino, Einaudi 1977, p. 819). Sull'interpretazione della complessa iconografica legata alla «fuga in Egitto», si veda dello stesso PERUSINI, *Vangeli apocrifi e sopravvivenze gnostiche nella letteratura e nelle tradizioni popolari*, in *Letteratura popolare nella Valle Padana*. Atti del 3° Congr. di studi sul folklore padano, Modena 19-22 maggio 1970, Firenze, Olschki 1972, pp. 413-420, che ricorda come il manoscritto del Vangelo dello Pseudo-Matteo (stampato per la prima volta nel 1832 da J. C. Thilo a Lipsia) sia preceduto da una lettera di Cromazio d'Aquileia ed Eliodoro d'Altino a Girolamo e dalla lettera di risposta con cui questi accompagnò la traduzione eseguita. L'A. insiste assai sulla «convenienza» di tali lettere (pur chiaramente false, qualora la redazione dell'*Evangelium nomine Matthiae* risalisse al V-

E dunque nel colto e arguto «scherzo» del Candotti, di ritmi ce n'è per tutte le *furlane* del mondo. Né serve richiamare che è una «pastorale natalizia», perché a Gesù Bambino ogni persona offre ciò che di più caro e di più proprio possiede e fa festa con la propria umanità più sincera e con la cultura che sente a sé più vicina e congeniale: e certo in questo caso prè Tite Cjandòt ha inteso dichiararlo in tutti i modi che quella notte del 1837 non intendeva vestirsi a festa, ma assumere semmai i panni dell'ingenuo *frutìn* Macôr, del povero cantastorie carnico Guizzardo Banelli o dell'ambulante *cjalzumìt* sceso dalle valli resiane.

Ci limitiamo alla sola, pure sorprendente, coincidenza cui già s'è accennato: la prima *furlana* che Wolff cita è quella inserita da Francesco Cavalli nel *Ballo de' pazzi* del *Pompeo* (1666); di esso lo studioso tedesco fornisce anche il tema ritmico-melodico che qui riportiamo:



Ora è possibile confrontare come questo tema musicale abbia una eco autorevole proprio in quell'originale e dunque anche tradizionale composizione organistica che Giovanni Battista Candotti, compose significativamente «di getto» in età giovanile (aveva allora 28 anni) durante l'attesa la messa di mezzanotte del 1837.

Si tratta perciò di uno «scherzo» natalizio assai arguto e «culto»: ne diamo qui solo il tema ritmico-melodico d'inizio (avvertendo che le varietà ritmiche sono assai numerose e che la ripresa del tema alla 5ª superiore, rafforza l'analogo stilema presente nella «furlana» del *Pompeo*) (7) per permetter-

VI secolo) e ne richiama costantemente gli influssi ebraici e gnostici. Su questa linea, cfr. le recenti tesi di R. JACUMIN, *Aquileia. Il tesoro di luce*, Udine 1988, che riesce ad interpretare «originalmente» in senso gnostico tutti i celebri mosaici della Basilica Aquileiese.

(7) La ripresa alla 5ª pare modulo «variativo» popolare originariamente legato alle possibilità tecniche della zampogna o «piva» con sacca, strumento che anticamente pare accompagnasse il canto popolare; sull'accoppiata «obbligata» *zampogna* (con dei tubi sonori ad ancia semplice) e *tamburello* (con incorporati sonagli vari: anelli, piattini, campanelli...), detta popolarmente *piva-simbolo*, nella tradizione del Friuli sloveno, cfr. R. STAREC, *Canti e musiche popolari dell'Istria veneta* (libretto allegato al microsolco Albatros, ALB/20), pp. 15-17, con riproduzione-ricostruzione del *simbolo* istriano, che «rappresenta l'unica sopravvivenza a noi nota di un modello veneto-adriatico settentrionale, differente dei modelli meridionali... Lo strumento è tenuto con la sinistra e percosso con la destra... diffusissimo nel meridione». Anche per la *piva* l'A. segnala, quali luoghi di provenienza-diffusione, il Nord-Africa, il Medio Oriente ed i Balcani.

ne il confronto con quello del Cavalli ed anche per visualizzare la trascrizione organistica del misterioso *bùgul* e del suo immaginabilmente monotono e rozzo suono, che comunque il Candotti prolunga per ben tre battute al pedale:

... e la «barcarola» del «marziale» Pantaleoni

Proveniva dalla Dalmazia, e probabilmente dalla città di Sebenico, quella famiglia dei Pantaleoni che verso la metà dell'800 si stabilì in Udine: la musica doveva avere avuto da lunga data dei cultori in quella famiglia, se ben quattro dei suoi esponenti interessarono ad un buon livello le cronache musicali friulane e italiane della seconda metà dell'Ottocento. Si dovrebbe trattare probabilmente di un padre appassionato musicista e fervente patriota e dei tre figli, che dal genitore ereditarono l'una e l'altra delle due «passioni» o meglio «follie» ([8]). Ne tratteremo qui per ordine di «fama»:

— innanzitutto Romilda (Udine 1847 - Milano 1917), la celebre soprano lirico che deve la sua gloria, oltre che a delle ottime capacità vocali e ad un'accurata educazione musicale, pure agli stretti rapporti che la legavano a Franco Faccio, ad Arrigo Boito e agli ambienti «scapigliati» milanesi, e sopra tutto ad una straordinaria «presenza scenica» cioé proprio a quella «musaica» unione di recita, canto e gestualità che le permetteva di spuntarla su più dotate rivali: il 5 febbraio 1887 al Teatro alla Scala fu la prima Desdemona dell'*Otello* di Giuseppe Verdi, contribuendo non poco al successo dell'opera ([9]) (e la sua figura permette di ricordare anche la prima «Alice» Emma Zilli di Fagagna; ma pure le danzatrici Rita Sacchetto e Rosina Galli per il nostro secolo).

— Adriano (Sebenico 1837 - Udine 1908), che si distinse come eccellente baritono in un vasto repertorio (ma segnatamente nel *Rigoletto*) che lo portò ad affiancare i grandi cantanti lirici della seconda meta dell'Ottocento, quali la Stolz, la Waldmann ed il Fancelli;

— Alceo (Udine 1840 - Milano 1923), che qui dobbiamo segnalare, oltre che quale patriota, anche quale *direttore di orchestra per il repertorio dei balli* alla Scala, al teatro Dal Verme di Milano ed anche in altri teatri: potremmo ritenerlo un simbolico esponente di quella non piccola schiera di «direttori

([8]) Non possiamo far altro che rinviare al vecchio ma informato C. SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti,* I, Milano, Sonzogno 1929, s.v. *Pantaleoni,* che però ignora Luigi.

([9]) Ma cfr. V. FAEL, *L'udinese Pantaleoni prima Desdemona verdiana,* «Il Friuli», 21, 1977, 2, p. 14 e A. SGUERZI, *Romilda Pantaleoni cantante-attrice,* «Ce fastu?», 32, 1956, pp. 110-127.

*Romilda Pantaleoni e Francesco Tamagno ritratti mentre studiano insieme lo spartito dell'*Otello *di Verdi.*

dei balli cittadini» che Udine e Cividale conobbero dalla fine del '700 all'inizio del nostro secolo e tra i quali merita almeno un cenno la «generazione» dei De Sabata, tradizionali «spalle» delle formazioni strumentali prima cividalesi e poi udinesi (da questa «scese» il celebre Victor, che comunque a Trieste completò la propria eccellente formazione non solo musicale);

— Luigi (Sebenico? - Milano 1872) padre dei precedenti, flautista, compositore e patriota che probabilmente una forte passione politica portò dapprima all'esilio in Francia e poi nelle file delle «camicie rosse» dell'eroe dei due mondi. A lui infatti si devono alcuni dei più celebri canti «garibaldini»:

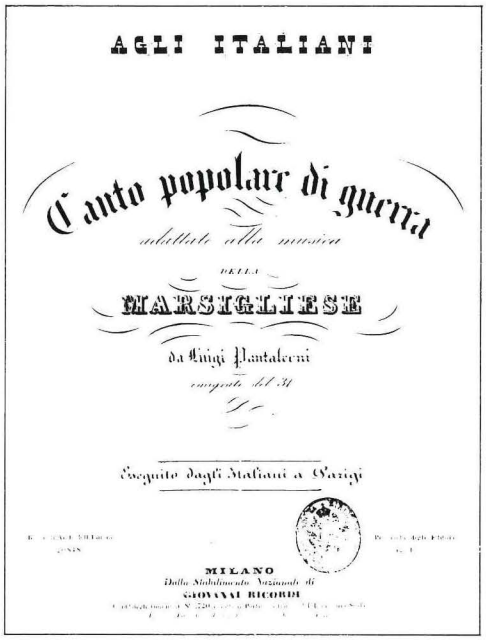
1) *Il navicellaio di Caprera,* su testo dello stesso Giuseppe Garibaldi.

2) *Delle spade il fiero lampo,* su testo di A. Brofferio.

3) *La mia camicia rossa,* noto anche per recenti riprese e del cui testo, poiché chiaramente autobiografico, diamo le prime due strofe:

Quando la tromba sonava all'armi
Con Garibaldi corsi arrolarmi:
La man mi strinse con forte scossa
E mi diè questa camicia rossa.

Da quell'istante io t'indossai
E il braccio d'oro ti ricamai,
Quando a Milazzo passai sergente,
Camicia rossa, camicia ardente!


AGLI ITALIANI

Canto popolar di guerra

adattato alla musica

DELLA

MARSIGLIESE

da Luigi Pantaleoni

emigrato del 31

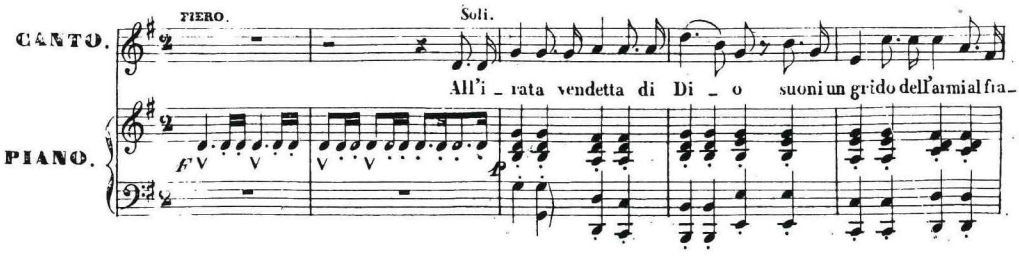
Eseguito dagli Italiani a Parigi

MILANO

Dalla Stabilimento Nazionale di

GIOVANNI RICORDI

Qui e nelle pagine seguenti esempi di musica «alla marcia» di Luigi Pantaleoni.

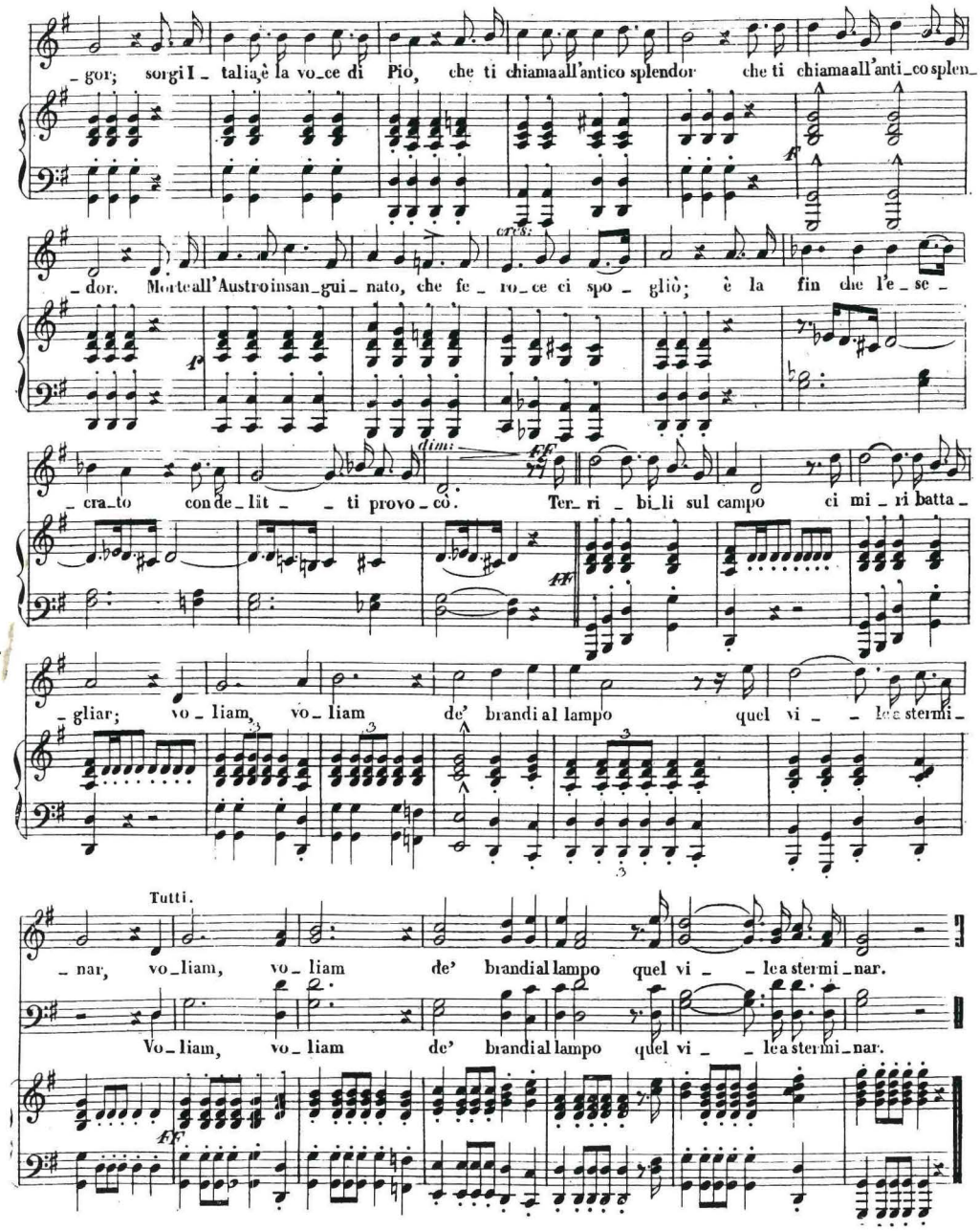


4) Ma sua è anche una versione per canto e pianoforte della *Marsigliese,* stampata da Ricordi, di cui riportiamo per intero il frontespizio:

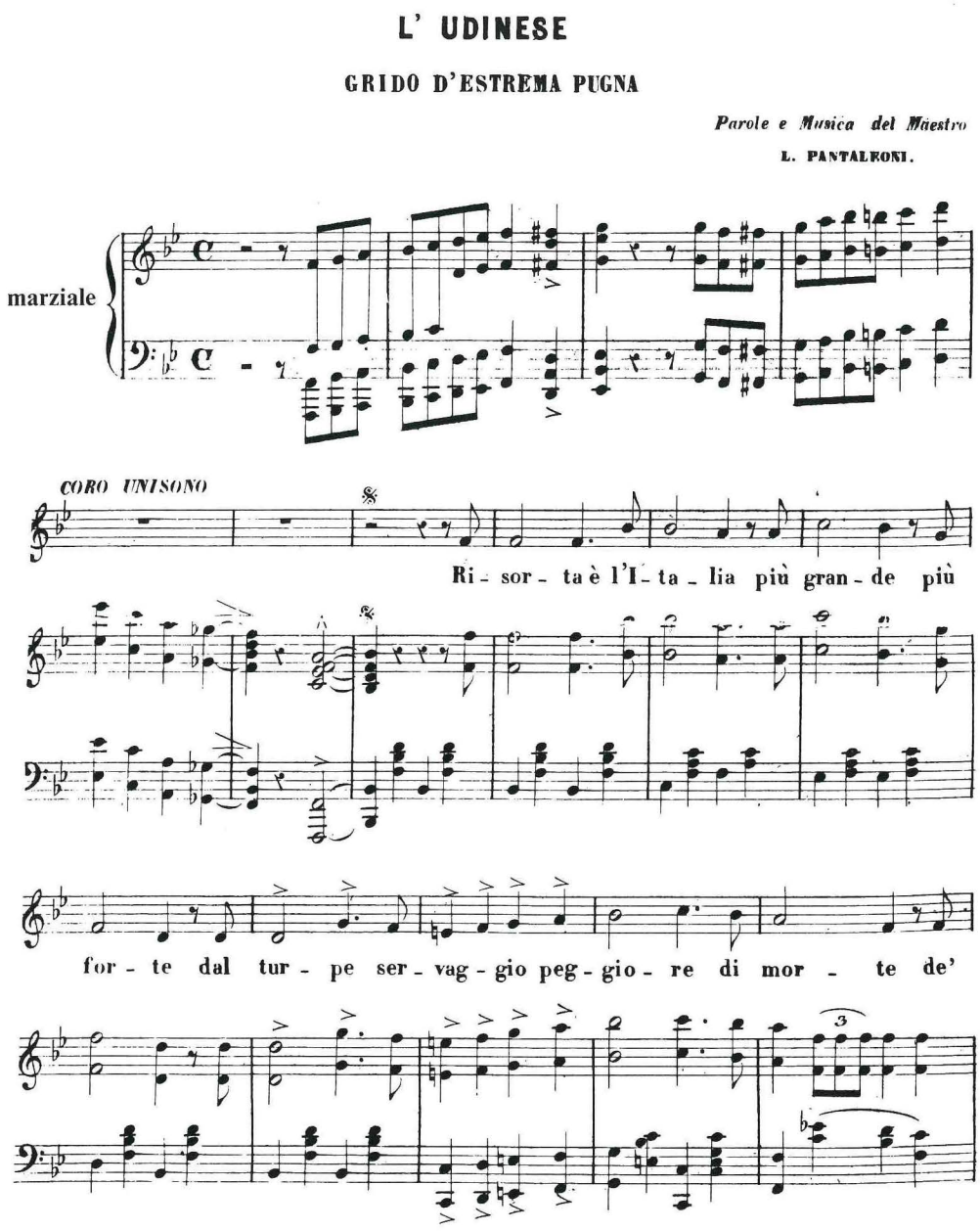
Agli Italiani / Canto popolare di guerra / adattato alla musica / della Marsigliese / da Luigi Pantaleoni / emigrato del '31. / Eseguito dagli italiani a Parigi. / Milano / Giovanni Ricordi (s.a., ma n. di reg. 20848).

Eccone la prima strofa con «adattamento» del testo originario francese alla situazione politica italiana:

Suoni un grido dell'armi al fragor:
Sorgi Italia, è la voce di Pio,
Che ti chiama all'antico splendor.
Morte all'austro insanguinato
Che feroce ci spogliò:
È la fin che l'esecrato



Con delitti provocò.
Terribili sul campo
Ci miri battagliar,
Voliam de' brandi al lampo
Quel vile a sterminar.



5) Suoi sono anche testo e musica de *L'Udinese / Grido d'estrema pugna,* un marziale inno per *coro unisono* di cui, per la rarità della stampa (di proprietà dell'autore! se la stampò a proprie spese?) riportiamo il testo:

Risorta è l'Italia più grande, più forte
Dal turpe servaggio, peggiore di morte,
De' prodi la spada nel pugno gagliardo

All'Austro codardo fa trepido il cor.
Giurato hanno i padri sul capo de' figli
Strappar la Venezia da' perfidi artigli
Dell'Aquila immonda, che guazza nel sangue;
Ché in essi non langue l'antico valor.

Va fuor dalla terra dei prodi risorta
Va fuori d'Italia, va fuori oppressor».

Con pietre, con tronchi, col ferro, col fuoco
Friuli combatti, né requie, né loco
Concedi un'istante al vile straniero
Che vantasi altero di tua schiavitù.
Il mondo ha pesato l'infamia dell'empio!!
Resisti, resisti, finché dello scempio
Sia l'ora suonata, cessar dee lo scherno
Lo giura l'Eterno, che premia virtù.

Va fuor dalla terra dei prodi risorta
[...].

6) Ma il motivo più pertinente dell'inserimento qui di Luigi Pantaleoni è che a lui si deve una *Barcarola* che Franz Liszt elaborò per pianoforte, dando così fama ad un musico che sarebbe altrimenti rimasto ignoto, ma specialmente ripescando quel rapporto *furlana/barcarola* che — ancora poco studiato — fornisce la traccia per risalire a quella *Fourlane venetienne ou la Barcariuole* che Giovanni Andrea Gallini inserì tra i suoi 44 «cotillons» stampati a Londra verso il 1770, e definiti anche «French Dances».

Questa attività patriottico-musicale della famiglia Pantaleoni induce a ricordare qui — anche a motivo di un marziale «Inno a Garibaldi» con cui termina una *Canzone* dedicata alla liberazione di Trieste ([10]) — tutto quel

([10]) Composta da Alberto Mazzuccato su testo di Antonio Gazzoletti ed edita da Tito Ricordi con il titolo: «Ai fratelli Triestini e Istriani, Canzone di A. GAZZOLETTI, da recitarsi musicalmente dal Tenore CARLO NEGRINI per cura di ALBERTO MAZZUCATO». Eccone i primi versi:

Nacqui altrove, in te vissi e a te ritorno
Col pensiero sempre, o mia Trieste, o lito
D'Istria ospitale! — Dall'infausto giorno,
Ch'amor di patria, di costà rapito,
In esiglio mi trasse, io non direi
Di viver piu, se a gloriosa vita
Surta Italia non fosse, ed io con lei!
Ma i caldi affetti, i santi
Vincoli d'amistà; gli estri, l'ardita
Fidanza, il dolce riso, e i dolci pianti,
Tutto che il mondo fa parerci bello,
O ne tempera i guai,
Che i sensi inebbria, e a cari impeti move,
Tutto, si, tutto nel cortese ostello
Di mia sfiorita gioventù lasciai
Ed or, se in alte e nuove
Speranze è il cor del cittadino assorto,
Il cor dell'uomo, ah, il cor dell'uomo è morto!

gruppo di patrioti friulani, triestini e veneti che nella città giuliana trovarono rifugio, per proseguire un'attività che forse in patria non sarebbe stata loro possibile: la stretta sorveglianza della polizia austriaca infatti trovava un freno a Trieste nella persona del governatore della città, il principe Alfonso di Porcia, che amava atteggiarsi «a Mecenate e favorire quello stuolo di saccenti, di pedanti e parassiti» tra i quali non faticarono forse ad insinuarsi i più accesi patrioti del Friuli. Ci riferiamo al gruppo che trovò espressione dapprima nel giornale *La Favilla* fondato da Giovanni Orlandini (ed in seguito nell'*Osservatore triestino*) e che enumerava tra i collaboratori Pacifico Valussi, Gherardo Freschi, Caterina Percoto, Antonio Somma e Francesco Dall'Ongaro (quest'ultimo — autore della «ballata inedita ... tratta da una leggenda udinese» *La maschera del Giovedì Grasso* edita dal Berletti nel 1843 — fu presentato ai lettori del giornale dal noto librettista verdiano Felice Romani, che lo lodava recensendo il suo poemetto *Il venerdì santo*) ([11]).

Città diletta, ove ogni pietra un nome
Mi ricorda o un sospiro
Selva di vele che le fai ghirlanda;
Verdi colline, rallegrate in giro
Da palagi e da ville, e tu, di chiome
Povera, alpestre, desolata landa,
Ispido Carso, ov'io, giovenilmente
Crudele, a lungo ho faticato il piede
Di starna o lepre in traccia;
D'aviti merti erede,
Sponda amena dell'Istria, che al nascente
Ed all'occiduo sol volgi la faccia,
Contro l'ire del mar porto tranquillo,
Itala scena d'itale vicende,
Alla cui nobiltà forman sigillo
Di Roma e di Vinegia orme stupende;
Mar, terra, cielo, e voi, che di me siete
Forse memori ancor, genti, salvète!

Salvète, e se talvolta nella pace
D'una tepida sera
Vi percote l'orecchio, aura fugace,
un suono di lamento e di preghiera,
Dite: È la voce di lontano amico,
Che al nostro dolor si contrista e plora!
Oh, potess'egli ancora
Di schietta gioia un canto
Inviar di sue gioie al nido antico!
Ma no 'l potrà sin tanto
Ch'ei te vegga, del mar giovine figlia,
Sunamitide imbelle,
Avvizzir chiusa nell'oscene strette
D'un egro impero, che la rancia pelle
Del tuo sangue invermiglia;
E incombere su voi, falde neglette
Dell'alpe estrema, l'opressor straniero,
Vampiro delle vene e del pensiero.

Deh, quando, quando,
al tuo san Giusto in vetta,
E a' tuoi fari, o Trieste,
E alle torri dell'Istria e alle colline,
Saluterò l'insegna benedetta,
Che riconduca quelle suore meste
Entro il patrio confine!
Deh non sia lungo il desiderio e il duolo!
Ma se Italia, quest'aquila rinata,
Spiegar de'l'ali al generoso volo,
E la manca tarpata

Le fu da un resto di nemica sorte,
L'altra almeno ricovri intera e forte!
Scritto è lassù, né può fallir l'acquisto:
Giustizia il vuole, lo predice il tristo
Vaneggiar de 'tiranni e le man lorde
Di furto e strage, e il fremito concorde
Del popol servo, e l'esulante prole:
E vuole Iddio quel che il suo popol vuole.

Canzon, se non t'arrestano per via,
Vanne alle spiagge, ove il mio cor soggiorna,
E, se gradevol torna
A quei fratelli la parola mia,
Statti con essi, e non cercare altr'eco
A' tuoi liberi sensi. — Oh, foss'io teco! —

([11]) A. DE GUBERNATIS, *Francesco Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto. Ricordi e spogli*, Firenze, Ed. dell'Associazione 1875, p. 9.

Quattro esempi di musica da ballo ottocentesca di musicisti friulani.

Questa brigata di patrioti è in diverse ma plurime maniere legata anche alla poesia, alla musica ed alla scena: Antonio Somma ad esempio era un giovane avvocato originario di Arta ([12]), che in seguito si trasferì a Venezia, ove nel 1848-1849 occupò anche il posto di Segretario dell'Assemblea veneziana, assieme al Valussi. Egli fece parte del gruppetto dei più stretti amici che Giuseppe Verdi aveva in laguna: per lui com'è noto, egli «faticosamente» approntò il libretto di *Un ballo in maschera* e dell'irrealizzato *Re Lear*.

A Trieste era giunto nel 1835 anche il poeta carnico Jacopo Nicolò Craigher ([13]) originario di Ligosullo (anzi di Valdaier per la precisione, dove la famiglia possedeva un «castello»): proveniva da Vienna, ove nel 1828 s'era fatto apprezzare quale autore di una silloge poetica, alla quale il grande «romantico» Friedrich von Schlegel aveva premesso una prefazione ed un'introduzione poetica (ad esse il vigile Carlo Cattaneo riservò una significativa recensione con traduzione). Ma a Vienna egli aveva conosciuto e per alcun tempo frequentato assiduamente Franz Schubert, per il quale approntò il testo di tre *Lieder*, dei quali due di propria invenzione (*Die junge Nonne* op. 43 n. 1 in fa minore, n. 828 del Catalogo D[ent] e *Totengräbers Heinweche* in fa minore (D. 824)) ed uno consistente nella traduzione in tedesco di un testo poetico dell'inglese Colley Cibber, *Die blinde Knabe*, op. post. 101 (in Si bemolle maggiore nella 1ª versione, in Si minore nella seconda versione, postuma: D. 833). Era sua figlia quella Olga (de) Craigher che attraverso questa parentela rivela i canali che possono averla portata, oltre che ad intervenire nel dibattito sulle origini e la natura della *furlana*, anche alla conoscenza e alla collaborazione con la contessa Ella de Schoultz-Adaïewsky, nota agli studiosi del canto popolare friulano per aver per prima raccolto e pubblicato il canto natalizio *O stàimi aténz, o stàimi a sintî*, che appunto la baronessa Olga Craigher le aveva fatto conoscere ([14]).

A propria volta Antonio Gazzoletti — in seguito trasferitosi per la sua attività di magistrato a Bergamo — sarà uno dei «tre Antoni» che col Bazzini formerà quella triade su cui alcuni hanno ironizzato: il terzo era il friulano di Cordovado Antonio Freschi che, pur essendo sotto questo aspetto ancora poco conosciuto in patria, dovette possedere non modeste doti di violinista e

([12]) Cfr. G. GORTANI, *I Somma di Piano. Memorie*, Udine, Del Bianco 1895, pp. 11-12, con albero genealogico.

([13]) Su di lui recentemente ha attirato l'attenzione D. CRAIGHERO, *Jacopo Nicolò Craigher (Ligosullo 1797 - Cormons 1885)*, «Sot la nape» XLI, 1989, 2-3, pp. 107-112, che rinvia a E. KRAIGHER, *Jacob Nicolaus Craigher*, in «Ader Zeitschrift für Genealogie und Heraldik», Wien 1975, H. 7, p. 169-171.

([14]) E. ADAÏEWSKY, *La berceuse populaire*, «Rivista musicale italiana», II, 1895, 3, pp. 422-425; EAD., *Anciennes mélodies et chansons populaires d'Italie. II. Villotte Friulane*, ibid., XVI, 1909, 1, pp. 152-166; 2, pp. 311-319; ma cfr. anche J. BAUDOUIN DE COURTENAY, *Materialen zur Südslavischen Dialectologie und Etnographie*, St. Petersbourg - Wien 1891, che contiene *Di vom fraulein Ella de Schoultz-Adaïewsky augezeichneten Volksweisen und Texte*.

di compositore, se il suo «omonimo» e maestro Bazzini gli lasciava in eredità il proprio «Stradivario» e raccomandava caldamente all'editore Ricordi di stamparne le opere ancora manoscritte.

Un cenno merita, perché in qualche modo legata al mondo della musica per ballo, la produzione musicale di Ida Centazzo, di cui verso la metà del secolo scorso l'editore udinese Luigi Berletti pubblicava (ai n. 4487 e 4494 del suo catalogo rispettivamente) due composizioni musicali per pianoforte, di cui diamo i significativi frontespizi: «All'Ill.mo maestro Emilio Mantelli *I lancieri di Montebello al campo di Pordenone*. Marcia per pianoforte»; «Al nobile signore Alfonso conte Crotti maggiore nel Reggimento Cavalleria di Lucca *Souvenir di Prata*. Polka per pianoforte».

Fu invece la litografia udinese di E. Passero a dare in luce nei primi anni del nostro secolo la *Pst-Pst polka* per pianoforte di Luigi Cuoghi; mentre non conosciamo il nome della litografia che pubblicò *I balli d'Udine* «walzer per pianoforte composti e dedicati al sig. maestro Giuseppe Magagnini dal suo allievo Pietro di Colloredo» ([15]), comprendente un'*Introduzione- Polacca*, 5 tempi e un finale.

Non ci pare fuori luogo citare qui anche la *furlana* che il poliedrico Fabio Mauroner inserì in un suo Album pianistico: il liscio scorrere delle crome in un tempo di 6/8 non permette di sollevare grosse problematiche a proposito di una maggiore o minore aderenza all'autentico ballo friulano.

Di tutt'altra matrice è invece la musica del latisanese Luca Angelo Tonizzo per quel mimo-dramma *Una lezione di minuetto* per baritono e mima, definibile anche «bozzetto lirico», che andò in scena all'Accademia Picchetti di Roma nel 1905: quasi sconosciuto ancora in Friuli, oltre che di alcuni scritti teorici e di numerosa musica liturgica, Tonizzo è anche autore dell'operetta *Le fanatiche aviatrici*; «tanto» titolo pare adombrare alcunché di futurista: ma non siamo in grado di dire se anch'egli, come il musicista (e pittore) portogruarese Luigi Russolo, fosse stato investito dal vento marinettiano che proprio allora si stava levando e che avrebbe fatto fischiare le «canne gargane» di Porto Buso e dei suoi «vasti organi di canne inebriate di musica su un profondo pedale di vento», come attesta il suo 2° «poema non umano» *Poesia simultanea dei canneti Arunda Donax* (Milano, 1940).

([15]) Sull'impegno patriottico di questo musicista, cfr. M. LUCCHETTA, *La figura del conte Gherardo Freschi (1804-1893)*, in *Il conte Gerhardo Freschi*, a cura del Circ. cult. «G. Bozza» di Cordovado, S. Vito al Tagliamento, Ellerani 1983, p. 20, ove comunque non vi è cenno all'attività musicale del Colloredo, di cui invece si cita un acceso intervento su «L'Amico del Contadino» del Freschi, in appoggio ai più clamorosi eventi militari del Risorgimento. Non sono in grado di appurare se questo Colloredo abbia stretti rapporti di parentela (figlio? nipote?) con quel Giovanni Battista Colloredo che è stato segnalato (P. FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, II/6) quale collaboratore-librettista di Cimarosa per l'*Artemisia* del 1801.

IL NOVECENTO

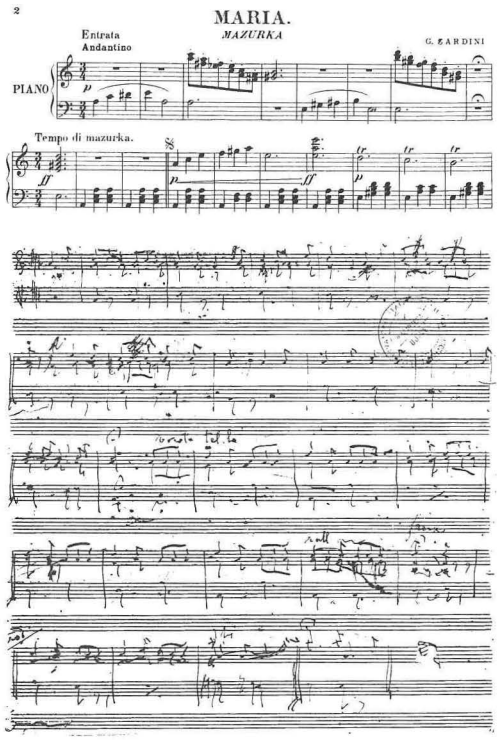
Il «ballo del papa»: la furlana

Il clima della *belle époque* che caratterizza il chiudersi dell'800 ed i primi anni del '900, fece da inconsapevole terreno di coltura alla rinascita nel 1914, proprio alla vigilia del primo conflitto mondiale, del ballo della *furlana:* fu infatti per opporsi allo «scandaloso» dilagare di un ballo giudicato pericolosa occasione peccaminosa, come il *tango,* che papa Pio X, Giuseppe Sarto, già patriarca di Venezia, consigliò, candido e arguto, la ripresa della «casta» *furlana* che egli aveva conosciuto e apprezzato personalmente, avendola vista ballare nella città lagunare. «E perché no i bala la furlana», avrebbe detto il pontefice, forse ignaro delle sue antiche prerogative di *praesul,* che nel caso ebbero un seguito «vorticoso».

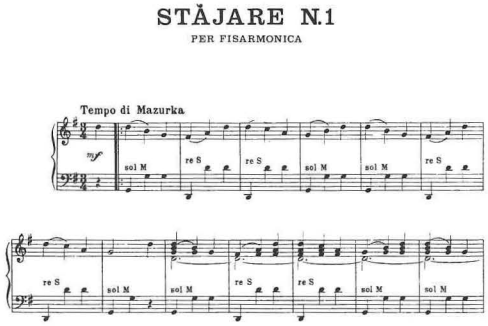
Fu questo il secondo lancio internazionale del ballo originario del Friuli ed avvenne ancora grazie alla mediazione veneziana: e fu anche l'occasione del dilagare di questo antico ballo in edizioni e arrangiamenti a non finire, con contestazioni e ricerche di *pedigree* e di improbabili autenticità. A ciò intendeva rispondere la stampa della *furlana autentica* curata da Giovanni Battista Marzuttini su sollecitazione dell'editore-stampatore Schmidl di Trieste. Il Marzuttini si affiancava così all'azione di «restauro» del patrimonio musicale popolare del Friuli che sul fronte della *villotta* stavano conducendo Franco Escher (con il Coro Mazzucato a ciò fondato), Carlo Conti, Camillo Montico e Luigi Cuoghi. Sulla validità di quest'opera di «restauro» sono già state espresse alcune riserve: è certo comunque che essa costituì una griglia che condizionò assai il concetto di tradizione musicale popolare di cui pochi anni dopo si sarebbe fatta paladina la Società Filologica Friulana. Questa benemerita istituzione fondata a Gorizia nel 1921 si occupò anche di musica infatti e curò la stampa di numerose raccolte di canti e balli popolari friulani.

Sul versante che si suole definire «dotto», vanno invece segnalati gli interventi di Ildebrando Pizzetti, Mario Montico, Rodolfo Kubik, Piero Pezzè, Tarcisio Todero, Gianfranco Plenizio e Daniele Zanettovich.

Ildebrando Pizzetti (detto significativamente Ildebrando di Parma) celebre specialmente quale autore di *Assassinio nella Cattedrale,* fu uno dei più raffinati compositori e dei più influenti didatti del primo '900 italiano. Egli infatti assieme a Gian Francesco Malipiero (che abbiamo già ricordato quale autore delle *Aquile di Aquileia* del 1930), Giorgio Federico Ghedini e Ottorino Respighi forma quella «generazione degli '80», che determinò una decisa e salutare virata negli orientamenti e nei gusti musicali italiani del nostro secolo: questo gruppo, culturalmente consapevole del ritardo che il dilagare del melodramma (verdiano, verista e pucciniano) aveva causato, ostacolando la nascita e l'autonomo sviluppo di una musica strumentale italiana, intese rifondare una scuola «nazionale» che, cercando le proprie radici nella tra-



Due danze (Mazurka *e* Torototella) *di A. Zardini e G.B. Marzuttini.*



Disegno di copertina e motivo musicale della stajare *in una recente edizione udinese.*

dizione barocca e rinascimentale (è del Malipiero l'iniziativa di una edizione nazionale delle opere di Claudio Monteverdi e di Antonio Vivaldi), tentasse di riallacciare le fila di un discorso rimasto interrotto per oltre un secolo. In questa prospettiva si inserisce anche il recupero da parte di tutti e quattro gli esponenti del gruppo degli antichi *modi* gregoriani, che divenne quasi una sigla del loro comporre e che li avvicinava a quanto Claude Debussy aveva fatto in Francia ed in Europa rispetto alla musica wagneriana e tardo-romantica.

In questo contesto si colloca e si comprende adeguatamente anche il *Rondò veneziano* che Ildebrando Pizzetti fece eseguire al Teatro alla Scala nel 1929 (la stampa di Ricordi è però del 1931), presentandolo nei tre quadri

I. *Un trionfo — movimento di Sarabanda;*
II. *Gli innamorati — Notturno;*
III. *Festa popolare — movimento di Furlana, non troppo mosso.*

Egli così colloca storicamente e inquadra «scenograficamente» la *Festa popolare* in cui è inserita l'esecuzione della *Furlana:*

LE MARIONETTE DI VITTORIO PODRECCA

L'attività delle *marionette* di Vittorio Podrecca, sebbene non appieno interessante questo saggio, è comunque una delle trovate scenico-musicali più importanti che siano uscite dall'abilità professionale e dalla vena artistica di un friulano in questo secolo. Spettacolo coinvolgente essenzialmente il movimento scenico, ritmico e musicale, esso esprime appieno l'universale aspirazione ad evadere dalla realtà, per il tramite dell'invenzione (micro)teatrale e musicale, in un mondo fantastico sì, ma vivo e coinvolgente.

Vittorio Podrecca (Cividale del Friuli 1883 - Ginevra 1959) fondatore, impresario e direttore della «Compagnia di marionette italiane *I Piccoli*», discendeva da una famiglia di musicisti, commediografi, giornalisti ed attori (un fratello, deputato alla Camera, fu critico musicale «militante» su alcuni giornali ed ebdomodari della capitale; la sorella Maria fu madre di Vera e Orio Vergani) e fin dall'infanzia fu accompagnato a spettacoli di marionette da illustri teatranti, amici della sua famiglia, quali Gallina a Cividale, Testoni a Bologna e Bracco a Napoli. Perciò egli, dopo aver studiato a Venezia e a Padova (dove si laureò in legge), nel 1905 si trasferì a Roma dove riuscì ad introdursi negli ambienti musicali dirigendo *L'Italia orchestrale,* la rivista d'arte giovanile *Primavera* (della quale furono collaboratori anche Gorki, Capuana e Ada Negri) e divenendo in seguito segretario del Conservatorio musicale di S. Cecilia. Venne così in possesso, per il tramite del giornalista Anfiteatrof, di alcune partiture di fiabe del compositore russo Cezar' Kjui, che costituirono il primo nucleo del repertorio del Teatro dei Piccoli. Questo nacque a Roma nel 1914 nella Sala Verdi di palazzo Odescalchi, ove per un decennio continuò le proprie rappresentazioni, sempre ispirato a criteri moderni e innovatori. Podrecca chiamò a collaborare illustratori, pittori (anche Depero) e naturalmente anche dei compositori: alcuni di questi scrissero appositamente per il suo teatro operine per marionette (si pensi a Ottorino Respighi, *La Bella addormentata nel bosco;* Ferrari-Trecate, *Ciottolino;* Lualdi, *Il Guerin Meschino...*). Tra i primi coraggiosi esperimenti di messinscena, Podrecca allestì *La Tempesta* di Shakespeare con musiche di Purcell e Gluck; il *Don Giovanni* di Mozart e opere tra le meno conosciute di Monteverdi, Pergolesi, Rossini, Donizzetti. Spettatori illustri del teatro di Podrecca furono Toscanini, Puccini, Mascagni, Boito, Giordano, Cilea, Zandonai, Montemezzi. Papini affermava: «Questo teatro è l'unico in cui un uomo dotato di fantasia può recarsi senza timore di essere disincantato».

Dal 1924 Podrecca cominciò a girare il mondo, traendo da ogni paese l'ispirazione per nuovi personaggi e quadretti folcloristico-musicali, che poi componeva in uno spettacolo che alternava, alle riduzioni liriche o in prosa, l'animazione di personaggi parodizzanti i più celebri artisti dell'epoca. Ogni spettacolo si chiudeva immancabilmente con la memorabile parodia del mondo dei concerti, cioè con una romanza cantata dal soprano Sinforosa Strangolini ed una sonata al pianoforte, pezzo di bravura della tecnica marionettistica, eseguita da un minuscolo vecchietto, il maestro Piccolowsky, cui Paderewsky, in esso adombrato, aveva dedicato una scherzosa fotografia con dedica. Nel campo del cinema i Piccoli parteciparono a un film a Hollywood nel 1933 *(I am Suzane)* e a un altro nel 1946 in Argentina *(Donde mueren las palabras)*. Se i primi successi dei Piccoli si erano avuti soprattutto nel campo musicale, un successo ambìto fu, nel 1956, la ripresa alla Piccola Scala di Milano de *Il Teatro di Mastro Pedro* di Manuel de Falla; sempre nel 1956 Podrecca presentava all'Angelicum di Milano le *Visioni sinfoniche,* composta con brani tolti da *La Boîte à joujoux* di Claude Debussy, da *Pierino e il lupo* di Sergiei Prokofiev e da *Ma mère l'oye* di Maurice Ravel; al Teatro La Fenice di Venezia, in occasione del XXI Festival internazionale di Musica contemporanea, Podrecca allestì l'opera postuma in 3 atti di Eric Satie, *Geneviève de Brabant.*

Il repertorio dei Piccoli — la cui compagnia non si è sciolta alla morte di Podrecca e che anzi gode oggi di una nuova primavera grazie all'assunzione di personale, materiale e know-how da parte del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia — fu sempre coerente a quanto aveva sostenuto il loro creatore: «le marionette, anche per il fatto di essere guidate da fili arieggianti le corde sonore, sono quasi strumenti musicali; sono intessute di musica, di sostanza melodica e sinfonica».

Quadro terzo: una festa popolare

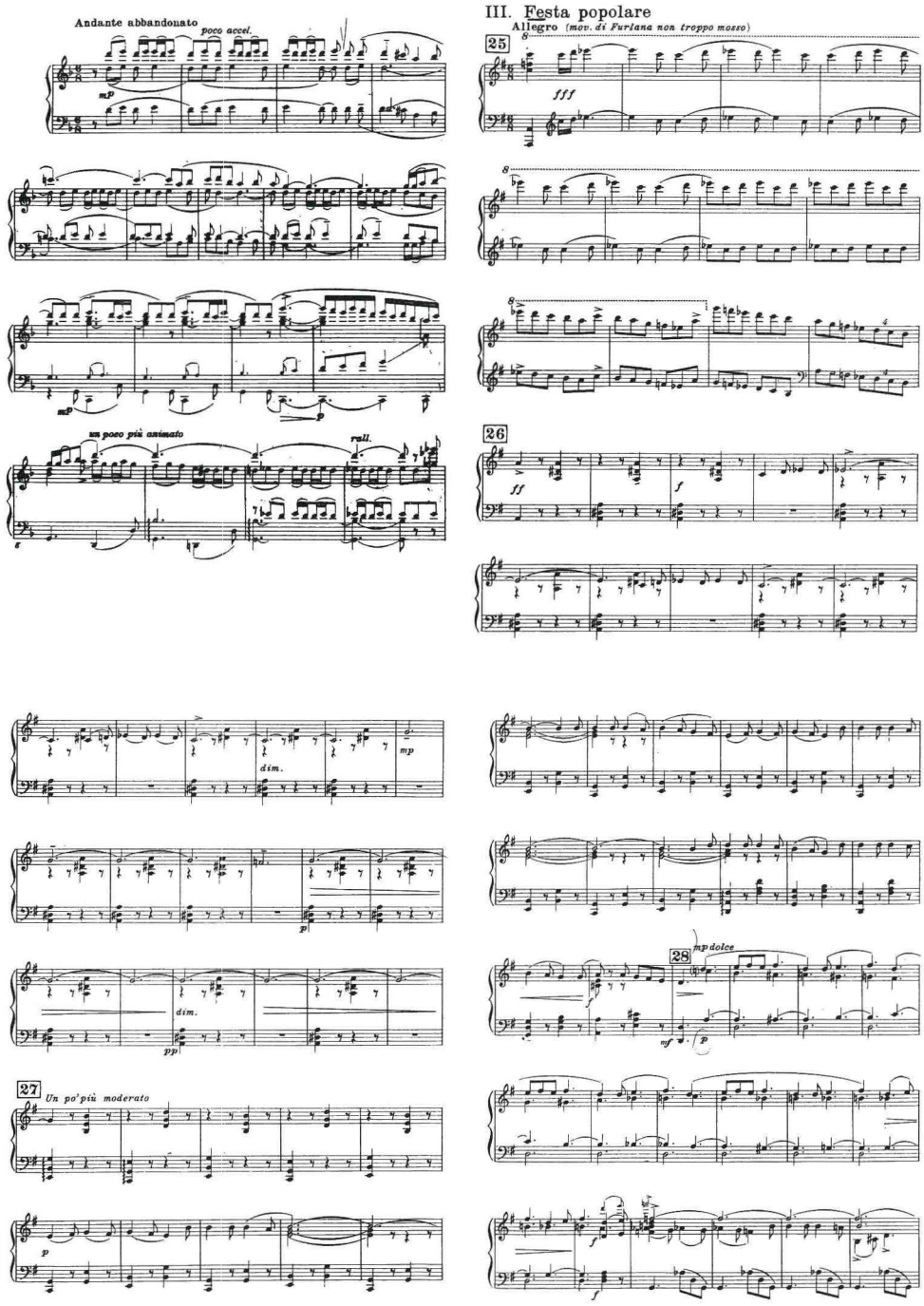
Una festa di popolo, in un vasto campo, alla Giudecca. Gente che beve e gioca e scherza intorno ai tavolini di un caffè; un ciarlatano e una sonnambula indovina da un altro lato, e intorno a loro gente credula e anche gente incredula e motteggiante; ragazzi che si rincorrono; gondolieri e arsenalotti in giubbetto festivo e berrettino, e belle ragazze in gonna corta e scialletto e pianelle. Costumi del primo ottocento. Luce di pomeriggio già avanzato ma ancora caldo.

Una frotta di giovanotti e ragazze viene da sinistra e dal fondo, scendendo da un ponte che sovrasta a un rio grande quasi quanto il Canalazzo, e tutti si mettono a danzare allegramente la Furlana.

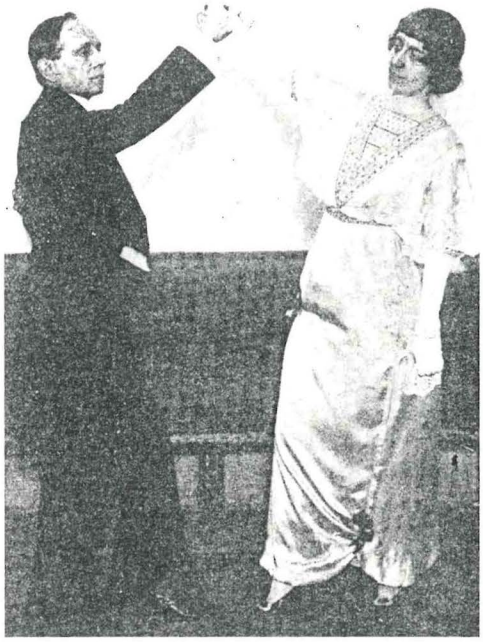
Un'altra compagnia di giovani guidata da un bel ragazzo animoso sopraggiunge, ancora dal ponte, e i danzatori interrompono la Furlana per andar loro incontro. Nello stesso tempo da una gondola scende a riva e avanza sulla piazza, in compagnia di alcune amiche, una ragazza bionda, la più bella ragazza di Cannaregio. Il gondoliere della Giudecca e la ragazza di Cannaregio s'eran dati convegno alla festa. Ed egli ha condotto seco alcuni sonatori ambulanti, per sonare una furlana gagliarda, da far vedere a tutti come due bei giovani di sangue ardente la sanno danzare. Ecco infatti che essi la danzano, e la gente tutt'intorno osserva, e ammira, e infine rompe in applausi.

La consapevolezza storico-culturale di Pizzetti ci obbliga a considerare

La realizzazione coreografica della furlana *delle Maschere di P. Mascagni, andata in scena al Teatro Verdi di Trieste nel 1961.*



Alcune pagine della riduzione per pianoforte della furlana *del* Rondò veneziano *di I. Pizzetti (1929).*



Alcune «dimostrazioni» coreografiche della furlana *pubblicate in occasione del «rilancio» di tale ballo da parte di Pio X nel carnevale 1914, per «arginare» l'invadenza del* tango *ritenuto «scandaloso».*

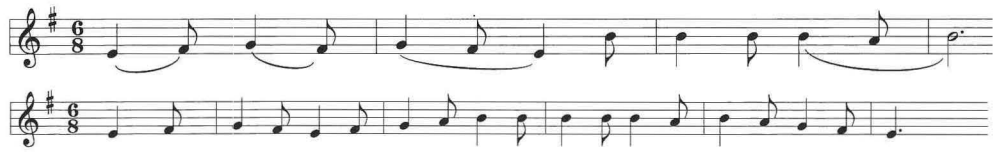
il suo «recupero» ad un livello molto diverso e più elevato di quello circoscritto e inficiato da campanilismo del gruppetto dei «restauratori» friulani. Ad appoggio di queste affermazioni non può esserci nulla di meglio che l'analisi della composizione.

1) L'ambientazione storico-scenografica è quella di una «festa popolare in un campo alla Giudecca» durante la quale una frotta di giovanotti e ragazze scende, tra una folla che beve gioca e scherza, a danzare allegramente la Furlana. Questa danza viene interrotta da un gondoliere «bel ragazzo animoso» che sopraggiunge contemporaneamente alla "più bella" ragazza di Cannaregio: il gondoliere, della «Giudecca» ha condotto seco «alcuni suonatori ambulanti» per sonare una *furlana gagliarda*, da far vedere a tutti come due bei giovani di sangue ardente la sanno danzare... e la gente infine erompe in applausi». Come non ricordarsi a questo punto di quella «compagnia apposita» di suonatori che il conte Ermes da Porcia aveva convocato per far convenientemente eseguire i balli friulani in onore di Enrico III nel 1574?

Pare chiara nel Caramba (autore del testo di presentazione delle «Tre visioni veneziane») e nel Pizzetti la coscienza che la *furlana* era sì ballata dal popolino veneziano, ma che solo dei «suonatori ambulanti» (chi saranno mai? e d'onde verranno?) convocati appositamente, potevano essere in grado di suonare la vera, l'autentica e «gagliarda» furlana.

2) Pizzetti traduce esattamente in suono e colore orchestrale le indicazioni letterarie, dando al terzo quadro una fluttuazione ritmica che le indicazioni agogiche esprimono con chiarezza: *Allegro — Un po' moderato — Allegro assai mosso — Un poco più moderato — Vivacissimo (ma non eccessivamente mosso)*. Anche le indicazioni dinamiche ed espressive sono utili indizi interpretativi, andando da un *mp dolce* ad un *ff rude*.

3) Il tema melodico è breve ed incisivo: esposto, ripetuto, variato e ampliato continuamente in diverse scale, fermenta tutta la composizione, che comunque trova anche dei «controsoggetti» che le danno il sufficiente respiro fraseologico. Ecco il tema:



Si noti la chiara tonalità minore, che solo in qualche ripresa mostra talvolta una inflessione maggiore.

4) È chiaramente avvertibile il *tritono* sia melodico che armonico: nono-

stante si possa ritenerlo scelta stilistica più generale, non ci pare fuori luogo sottolinearne l'insistente ritorno in questa *furlana*.

5) Infine è evidente la coscienza che Pizzetti ha della doppia natura ritmico-metrica di questo antico ballo friulano: infatti oltre la comprensenza in chiave di frazioni di tempo binarie e ternarie (2/4 - 6/8; 9/8 - 3/4), è quasi costante la poliritmia espressa da «duine» alla melodia (♪♩ ♪♩), mentre nelle ultime 60 battute (42 del tempo *un poco più moderato* e 18 battute del *vivacissimo*) compare la frazione di tempo 2/4 a disegnare una figura di *ostinato* che riesce a ottenere un contrasto «rude» (questa è l'indicazione dinamica che ne caratterizza l'inizio alla battuta 197) con la melodia in 6/8 o in 9/8.

6) La comparsa dell'*ostinato binario* in prossimità del *vivacissimo* che caratterizza l'arrivo della «apposita compagnia di suonatori ambulanti», indica con chiarezza la volontà del compositore di recuperare un'originaria configuarazione ritmica mista dell'antica danza d'origine friulana. Non siamo in grado di dire se Pizzetti abbia fatto delle ricerche su antico materiale stampato o manoscritto: certo è però che la sua natura di vigile e cosciente «restauratore» fa propendere per una risposta affermativa. Ciò conferma quanto oggi sappiamo sulla *canzone a ballo* «citata» nella *Mascarata da furlani* di Giovanni Croce e sui due (o meglio tre) *balli furlani* di Mainerio, che sono tutt'e quattro in tempo binario, mentre è noto che le *furlane* veneziane ed europee sono sempre in tempi ternari (6/8 e 9/8). Il «recupero» di Pizzetti ci pare esemplare per l'alto magistero compositivo che ne regge il dettato formale e armonico e per consapevolezza storico-culturale di cui dà esemplare: gli elementi forniti dall'analisi della «presentazione» del Caramba e della partitura del compositore obbligano ad una presa d'atto non formale.

Il balletto «Vere novo» di Mario Montico

Mario Montico, massimo esponente della cultura musicale friulana del '900 (infatti oltre che compositore, fu insegnante di armonia e di composizione e per quasi 40 anni direttore dell'Istituto Musicale «J. Tomadini» di Udine) dedicò attenzione anche al patrimonio popolare locale, oltre che con alcune composizioni corali su testi friulani (*La gnot d'avîl, ...*), anche con una splendida elaborazione sinfonica della *Stàjare,* ballo all'epoca ritenuto «nazionale» dai locali cultori di studi folkloristici. Egli per parte sua era già noto quale autore di un balletto *Vere novo* in cui aveva dato saggio della propria raffinata educazione musicale. Egli infatti oltre che dallo zio Domenico aveva studiato la composizione con Galli a Milano e con Doret e Marty a Parigi all'epoca dei *Préludes* di Claude Debussy e del *Sacre du printemps* di Igor Strawinskij: non dev'essergli passata inosservata perciò l'attività musicale promossa nella capitale francese in quegli anni dai «Balletti russi» di Djaghilev, cioè da quell'eccezionale organizzazione di artisti grazie ai quali giunse a felice e nuova conclusione quella lunga evoluzione che vide «il balletto li-

Due caricature di B. Agnoletta comparse su Noi e il Mondo *del 1914: intendono illustrare le due versioni della* furlana *«In campagna» e «In un Palace Hotel».*

berarsi dalla cornice dello spettacolo lirico e in cui la danza divenne un'arte a sè» (1). A questo movimento avevan partecipato nel secondo decennio del secolo anche Gabriele D'Annunzio e Ildebrando Pizzetti (*Le martyre de Saint-Sébastien,* 1911; *La pisanella,* 1913), restando però ancora legati «al dramma», cioè «alla trama» da illustrare e da impreziosire con la danza: era difficile uscire dalla storia pluricentenaria del *ballo-pantomimo* di J.G. Noverre e di Gaspardo Angiolini e del *coreo-dramma* di Salvatore Viganò e di Carlo Blasis, per approdare al moderno *balletto sinfonico*, cioè ad una forma di spettacolo sciolto ormai da funzioni esornative o narrative ed immerso in quella logica prettamente musicale che gli permette di esprimere coreograficamente le membrature contrappuntistiche e le dilatazioni armoniche del linguaggio sonoro (2).

(1) Cfr. J. SASPORTES, *Pensare la danza. Da Mallarmé a Cocteau,* Bologna, Il Mulino 1989, p. 17.

(2) Cfr. almeno. A. TESTA, *Storia della danza e del balletto,* Roma, Gremese 1988, pp. 45-

F. Pittino, Suonatori ambulanti.

60; ma specialmente *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto,* a cura di E. RAIMONDI, Bologna, Il Mulino 1984, che cita la «vivacissima *furlana*» con cui è accolta nel campo degli zingari la *Clotilde, duchessa di Salerno* di J. Weigel e S. Viganò (Vienna, Hoftheater 1799) e la «gran *furlana*» ballata in una «festa campestre» a mò di «pantomimica carola» da Giacomo e *Giovanna d'Arco* («pasticcio» dato alla Scala di Milano nel 1821). Raimondi ricorda i giudizi di Stendhal sul «coreografo degli zingari» ed anche la *Poetica* di A.W. Schlegel.

S'avvicinavano forse più a questo ideale «sonoro» il latisanese Angelo Luca Tonizzo che nel 1905 fece andare in scena all'Accademia Richetti di Roma la ricordata *Lezione di Minuetto*, bozzetto lirico per baritono e mima, su testi della contessa di Montedoro ([3]), ed il celebre e rivoluzionario musicista del futurismo Luigi Russolo di Portogruaro che, con il collega Francesco Balilla Pratella e grazie all'iniziativa di Marinetti, potè incontrare a Milano Djaghilev, Strawinskij e Prokofiev, ai quali i due presentarono le proprie composizioni: e Russolo s'impegnó particolarmente a dimostrare le possibilità futuribili oltre che futuriste dei suoi apparecchi *intonarumori*; ma nonostante Marinetti s'aspettasse «cose importantissime» da quest'approccio, non vi fu alcun seguito né per Russolo né per Balilla Pratella. E ciò sebbene Jean Cocteau seguisse rispettosamente le indicazioni del manifesto futurista del *music-hall* e Le Corbusier facesse spazio sulla rivista «L'ésprit nouveau» allo stridente *Manifesto della danza futurista* del 1917: «La danza è divenuta allora un'arte autonoma, l'equivalente della musica». Russolo è comunque autore di *Combattimento nell'oasi; Convegno d'automobili e d'aeroplani; Si pranza sulla terrazza dell'Hotel; Il risveglio di una città:* «manifestazioni del neoplasticismo nella musica», al dire di P. Mondrian.

Rientrando da Parigi — e dunque da un ambiente dove questi dibattiti ed esperienze dovevano essere il pane quotidiano per un giovane aspirante compositore — Mario Montico non tardò a por mano, per primo dunque in queste lande, ad un progetto propriamente e squisitamente ballettistico. In collaborazione col Lami stese un canovaccio-guida, indi passò al lavoro più propriamente musicale, che non tardò a passare da una prima stesura pianistica all'ampia partitura sinfonica della grande orchestra: era nato il primo balletto «moderno» d'un musicista friulano, *Vere Novo*. Si tratta della più ampia composizione del genere che un compositore locale abbia, ad oggi, ci pare, prodotto: fu anche rappresentata due volte (Venezia, 1928; Pola, 1940), ma resta ancora purtroppo ed ingiustamente poco nota, mentre meriterebbe una ripresa adeguata.

I tempi in cui l'azione coreografica si svolge sono 10 (*Andante, Allegretto, Con moto, Andante, Andantino mosso, Vivace, Danza generale, Andante in 6/8, Danza generale, Allegro in 3/4*) e sono adattati agli ingressi dei singoli elementi che annunciano e caratterizzano la primavera (*nubi, vento, primule, viole, erbe, rondini*). Infine fa il suo ingresso la stessa *primavera (danza della primavera)* che induce tutti i precedenti elementi ad una *danza generale:* segue un *rito primaverile* con *corteo* ed infine si fa di nuovo spazio una *danza generale* che conclude la composizione. Un linguaggio armonico stringato ma scorrevole ed una abilità coloristica piena di risorse timbriche ne fanno un lavoro degno di essere di nuovo non solo udito ma anche visto.

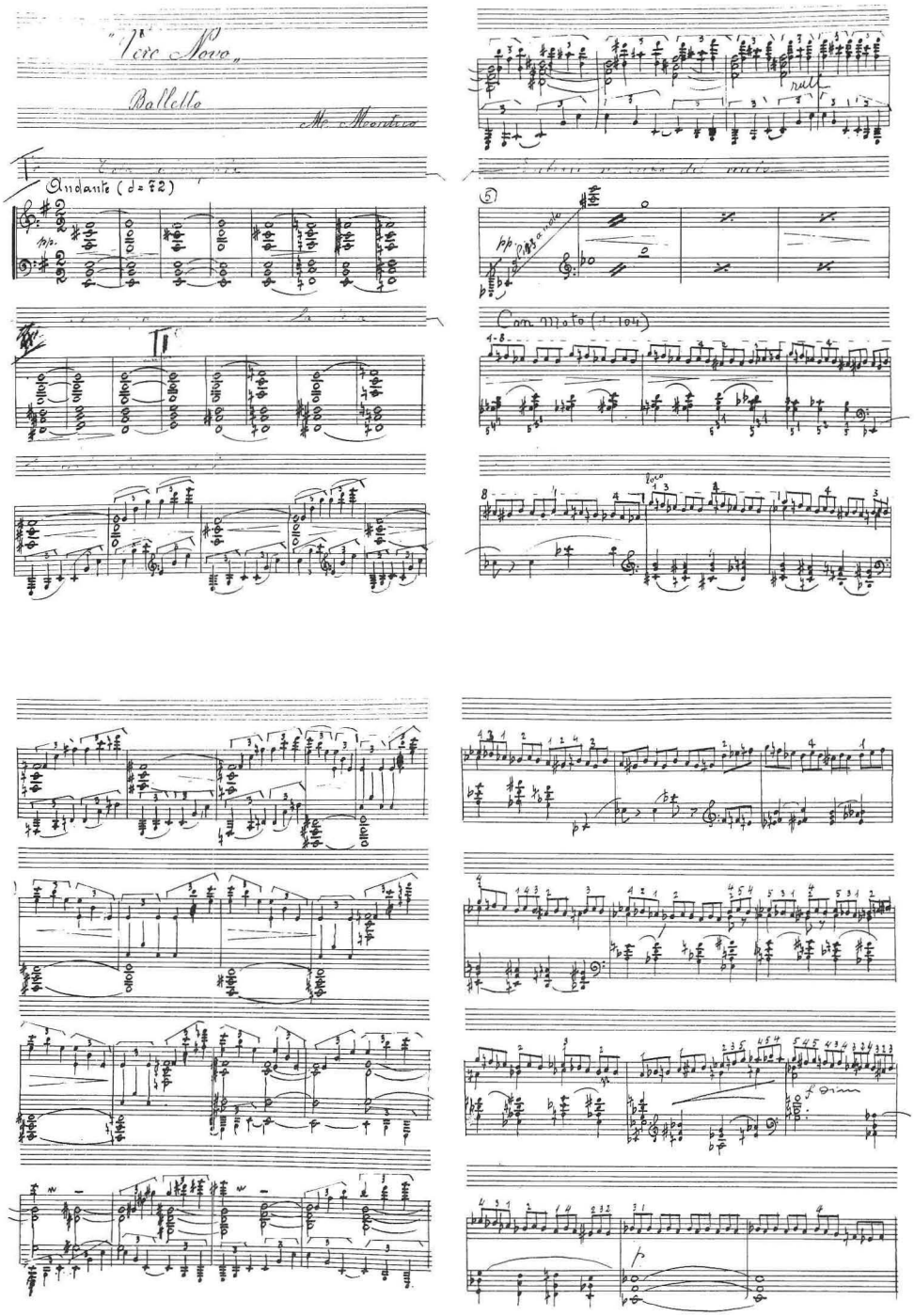
([3]) Il Tonizzo (nato a Latisana nel 1854 e distintosi particolarmente quale pianista, teorico ed insegnante di canto a Roma) oltre le citate *Fanatiche aviatrici* (1914), è autore d'un'altra operetta *La moglie del cireneo* (Roma, Teatro Nuovo 1905, con lo pseudonimo di Elia S.).

Alla danza Mario Montico aveva dedicato altre due più ridotte composizioni, che seppure giunteci solo in versione per canto e pianoforte, forse prevedevano una orchestrazione, essendovi annotate delle indicazioni strumentali: si tratta di una *Gondoliera* (e merita una nota questo «rimpatrio» in gondola della *furlana veneziana o barcarola*) e di un *Rondò* che portano ambedue l'indicazione «coro e danza»; questo secondo brano inoltre è fornito di un testo che inneggia alla danza («È bella la danza»). Nello stesso organico (il coro è di voci femminili) è steso un *Notturno* («Sotto il velo della notte») che oltre le voci ed il pianoforte prevede anche l'impegno di un flauto solo.

Sebbene la fantasmagorica elaborazione orchestrale del motivo popolare della *Stajare,* cui sopra s'è accennato, non possa pensarsi unicamente in termini ballettistici né di per sé paia esigere una versione coreografica, rappresenta comunque quel raggiungimento di grande levatura tecnica ed artistica, che permette di allinearla alle *furlane* di Bach, Ravel e Pizzetti.

Ritmi e melodie di danza della tradizione friulana entrano come temi musicali anche nella *Scjarnete* di A. Lazzarini con musiche di Luigi Cuoghi e nel *Barbe Basili e il paradis* di Ezio Vittorio. Antichi e recenti canti/balli friulani, disposti a forma d'anomala *suite «rappresentativa»,* costituiscono l'ossatura anche di *Va' vilote puartade dal vint* di Rodolfo Kubik, il compianto musicista originario di Ronchi dei Legionari, che fu allievo di Arnold Schönberg a Vienna. Emigrato nel 1927 in Argentina a motivo delle intemperanze del «nuovo» regime fascista, Kubik ha voluto con questo lavoro «autobiografico» lasciare un documento del suo profondo amore per il Friuli e rivivere i temi e i ritmi della sua terra d'origine, accostandoli a quelli conosciuti e frequentati nella «nuova patria» d'adozione obbligata, ad ottenere uno strano ma divertito (e divertente) impasto da *vaudeville.* L'abilità dell'orchestrazione ed un innato e avvertibile istinto ritmico, che il *bayle* sud-americano può aver dunque solo acuito (e penso a quel piccolo gioiello ritmico e melodico che è *No tocaràn campanas quando jo muera*) ci fanno attribuire a questo simpatico lavoro il duplice significato di feconda apertura a culture lontane ed «altre» e di anello di una lunga e non spenta tradizione locale.

Gianfranco Plenizio, cui la collaborazione con il celebre regista Federico Fellini ha dato la possibilità di farsi conoscere quale compositore e direttore d'orchestra al più vasto pubblico, ha riservato attenzione anche al ricco patrimonio delle danze popolari. In particolare, proprio nella sua colonna sonora per *E la nave va* di Fellini si segnalano, per la formidabile intensità ritmica e per la suggestiva orchestrazione, le danze ispirate al folklore serbocroato e macedone: la scelta delle scale musicali balcaniche, l'accentuazione delle caratteristiche loro irregolarità, metriche prima e più che ritmiche, danno a questo scintillante pezzo di bravura un rilievo di tutto rispetto, pur nel contesto di una «colonna» che anche nel parodistico *repechage* d'un fatiscente «mondo dell'opera», trova momenti di fascinosa efficacia sonora. Ma Plenizio s'era già peritato al maneggio di materiale folklorico, friulano stavolta,



Alcune pagine della partitura per pianoforte del Vere Novo *di Mario Montico.*

nel commento musicale del lungometraggio di Marcello De Stefano *Controlettura,* dedicato ad una originale operazione di *erlebnis* visiva e sonora della storia del Friuli, ottenuta musicalmente con esposizione, sovrapposizione «straniamento» del materiale di partenza.

Elementi folklorici friulani muovono tutto il *Cjànt* di Andrea Centazzo, cui era stato commissionato un «sonoro» omaggio alla celebrazione del millenario di fondazione della città di Udine: in precedenza Centazzo s'era segnalato per avere significativamente dedicato molte delle sue energie ad un'interessante serie di lavori su quelle «percussioni» di cui egli è anche abile virtuoso.

È la tradizionale *stàjare* quella che Tarcisio Todero ha scelto quale tema per il quarto tempo della sua *2ª Suite friulana:* si tratta del popolare motivo *Tintìne tintòne cui bàlie lassù?,* reso però interessante dalla trasposizione in tonalità minore e dal suo inserimento su un «ostinato» dodecafonico intessuto dagli archi, sul quale il tema s'impone gradualmente, venendo successivamente esposto dapprima dal fagotto ed in seguito dall'oboe e dagli altri fiati. Il risultato è un sapiente *Finale* a doppia fuga, in cui il modesto tema popolare viene abilmente «straniato» in un contesto che ben esprime la stordita condizione attuale del canto popolare. La *2ª Suite* vede snodarsi prima di questa *stajare,* un *Preludio* increspato sul delicato tema *L'é ben vêr,* un'*Elegia* sulla nota composizione di Luigi Garzoni *O cjampanis de sabide sere* (cantata da un piccolo coro virile, quale omaggio oltre che al maestro Garzoni, ad una delle usanze più arcaiche e tipiche dell'ex-Patriarcato aquileiese cioè di quel «segno» che doveva indicare più che la gioia della vigilia l'ora fino alla quale era d'obbligo il lavoro: gli sloveni lo chiamano ancora «dela post», cioè «lascia lavoro»), ed al terzo tempo uno *Scherzo* sul motivo della «villotta» *Al cjànte il gjâl.* Tarcisio Todero, che ha maturato la sua educazione musicale, oltre che con mons. Giovanni Pigani (maestro di cappella del Duomo di Udine dal 1928 al 1964 e direttore del locale Istituto musicale «J. Tomadini» dopo Mario Montico e prima di Aladar Janes), anche al Conservatorio di Torino nella classe di composizione di Ludovico Rocca (autore che gli ha trasmesso l'interesse e l'amore per la musica sinfonica e dal quale ha certo appreso la raffinata ed aggiornata tecnica orchestrale), aveva già composto una *1ª Suite friulana* che prevedeva quattro movimenti *(Gavotta, Minuetto, Scherzo* e *Fuga)* sempre su temi popolari friulani: tra questi segnaliamo *Benedète l'antigàe* — caratteristico brano in cui si evidenzia la preferenza friulana per il «diabulus in musica», cioè per l'intervallo di tritono (melodico ed armonico, vale a dire con successioni di accordi in «falsa relazione») (4) — che il compositore sceglie per la *Fuga* finale. Interessa qui sottolineare come il maestro Todero, che non ha trascurato quale concertista

(4) Cfr. G. PRESSACCO, *La tradizione liturgico-musicale di Aquileia,* in Atti del XV Congresso della SIM, Torino, Edt 1988, pp. 119-129.

l'attenzione al repertorio locale ed in particolare alla produzione organistica di Giovanni Battista Candotti e di Antonio Foraboschi, abbia sostenuto a più riprese la necessità di rispettare e coltivare contemporaneamente sia la composizione di *villotte* nell'originaria semplicità d'impianto formale e d'organico, sia la libera elaborazione strumentale e vocale dei temi popolari, evitando oculatamente di cadere in quella fascia intermedia dei «restauri» e delle «revisioni», che ha invece tentato diversi altri autori locali.

Avendolo qui appena nominato quale autore di musiche organistiche, è opportuno ora un più esplicito cenno alla *Suite forogiuliese* di Antonio Foraboschi per lunghi anni Maestro di cappella nella prestigiosa sede di Cividale del Friuli. Quivi egli abbozzò anche quel *Praecursor Domini* che, rimasto incompleto tra le sue carte (alcune sporadiche indicazioni orchestrali erano segnate sommariamente sullo spartito per armonium e coro) è stato recentemente ripreso con una splendida e scintillante orchestrazione di Daniele Zanettovich. Con questo lavoro il Foraboschi sviluppò quegli spunti «impressionistici» che già erano evidenti nella *Suite forogiuliese* e particolarmente nel terzo movimento «Sul ponte del Diavolo», ispirato alla suggestiva leggenda che avvolge le origini del macigno che regge il pilone del celebre manufatto cividalese.

Per parte sua Daniele Zanettovich, triestino di nascita e di formazione, ma «aquileiese» d'adozione e di scelte estetiche (perlomeno da quando è titolare della cattedra di composizione nel Conservatorio «J. Tomadini» di Udine — il passaggio da Isituto musicale comunale a Conservatorio di Stato è avvenuto nel 1980 — ove ha più volte impegnato gli allievi della sua classe anche in saggi dedicati al Balletto) è autore di *Choréographies pour orchestre,* dei «tre studi coreografici» *La donna verde* e di ben 9 *Sinfonie aquileiesi.* Quest'ultima produzione sinfonica s'avvale in varia maniera di materiale tematico musicale e poetico in qualche modo tratto dal patrimonio di musica — liturgica e non — della Chiesa di Aquileia e dalla produzione poetica in friulano (Biagio Marin, Pier Paolo Pasolini...). Di Zanettovich importa qui però segnalare anche la notevole *Sequenza* (dal *Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini) (1984) sia per il *repechage* della sceneggiatura di cui Pasolini si servì per il proprio e omonimo celebre film, sia per la vicinanza tematica e strutturale di questo audace lavoro alle antiche *sacre rappresentazioni* medievali ed all'*Oratorio* barocco: se infatti la complessa messinscena che prevede la suddivisione in 7 quadri (*Frammenti per una introduzione; Antifona per il Venerdì santo; Cantus planus; Scena e coro I; Scena II; Planh; Via crucis; Inno ai martiri*) e l'utilizzo di molto materiale monodico liturgico, richiamano i *misteri* o le azioni sacre dell'Evo di Mezzo, la presenza di una *voce recitante* con funzioni di «cronista» che lega, unifica e coordina le varie «scene» fondendole in un *continuum* scenico-narrativo, fa pensare alla formula oratoriale. L'utilizzo di un organico vocale (voce recitante, soli, cori) e strumentale ampio e nuovo, permette al musicista una varietà timbrica continua e conti-

POESIA, MUSICA E TEATRO NELL'«ACADEMIUTA DI LENGA FURLANA» DI CASARSA

Nata nel '43 a Versuta di Casarsa per volontà e direzione di Pier Paolo Pasolini; trasferitasi a fine guerra a Casarsa, nell'allora Via della Stazione, accanto alla casa materna del Pier Paolo, in una saletta riproducente la «ciasa» casarsese (e friulana), ebbe per sede questa stanza — con caminetto in fondo ed ai due lati il «seglar» e il camarin, costruita da noi «academics» — col materiale prelevato nella vecchia polveriera di via Valvasone (attualmente esiste ancora la saletta che, quando il Pasolini dovette abbandonare il Friuli, venne adibita a negozio di lavanderia).

Personalmente non frequentai più l'*Academiuta* di Pasolini, per ragioni ideologiche, dal '47: essa cessò con la partenza del Pier Paolo. Nel primo anno, a Versuta, si svolgeva quasi esclusivamente attività letteraria: poesia, prosa, racconti. Trasferitasi la sede a Casarsa, prese corpo anche il «Coru da la Academiuta», diretto dalla violinista jugoslava Pina Kalz, cognata del Croatin, agente nella farmacia Baldini di Casarsa (il Croatin proveniva dalla Jugoslavia ed in paese era conosciuto con tale nomignolo, tanto che ancora oggi non saprei dire come si chiamasse; la Pina, alla fine del 1948 circa, si frasferì nuovamente in Jugoslavia, ove insegnò al Conservatorio di Zagabria).

Oltre al *Coru* il Pasolini fondò anche la *Filodramatica da la Academiuta:* tale coro si esibì anche a Casarsa nelle vecchie e disuse caserme di via Valvasone, nell'anno '46 e nei seguenti. Col *Coru* generalmente si esibiva anche parte della *Filodramatica.* Ricordo che abbiamo cantato (tenuto «spettacolo») nei seguenti paesi, oltre a Casarsa: Zoppola, Castions di Zoppola, Orcenico Superiore, Valvasone. Lo spettacolo consisteva in canti (*Villotte,* anche composte dal Pasolini e musicate dalla Pina o dal maestro Riccardo Castellani), suonate (al violino della Kalz) e recite (quasi sempre di testi scritti da Pier Paolo Pasolini).

Questa villotta fu composta da Pasolini e musicata da Pina Kalz nel '45, per il «Coru da la Academiuta di Lenga Furlana» e descrive poeticamente i componenti delle varie sezioni (tenori primi, tenori secondi, bassi) *.

ACADEMIUTA
DI LENGA FURLANA

CASARSA - DOMENICA 15 LUGLIO 1945
SALA DELL' ASILO
ore 21

Primo Spettacolo dell' Academiuta

I°
CANTO CORALE DI VILLOTTE
(coru da l'academiuta diretto dalla Prof.ssa Pina Kalz)

II°
I FANCIULLI E GLI ELFI
(favola drammatica in un atto di PIER PAOLO PASOLINI)

PERSONAGGI ED INTERPRETI

ELFI	Tempesturolo	ANTONIO SPAGNOL
	Sibilino	DANTE SPAGNOL
	Tirrenello	BEPINO BERTOLIN
FANCIULLI	Gianni	GIANNI BIGOVATIN
	Alfredo	ALFREDO BERTOLIN
	Cesare	CESARE SPAGNOL
	L'Orco	N. N.
	Zio Cristiano	ORESTE PASUT
	Il Bosco	LEARCO COSSARIN
	Il Sole	NICO NALDINI
	La Luna	LUIGI BERTOLIN

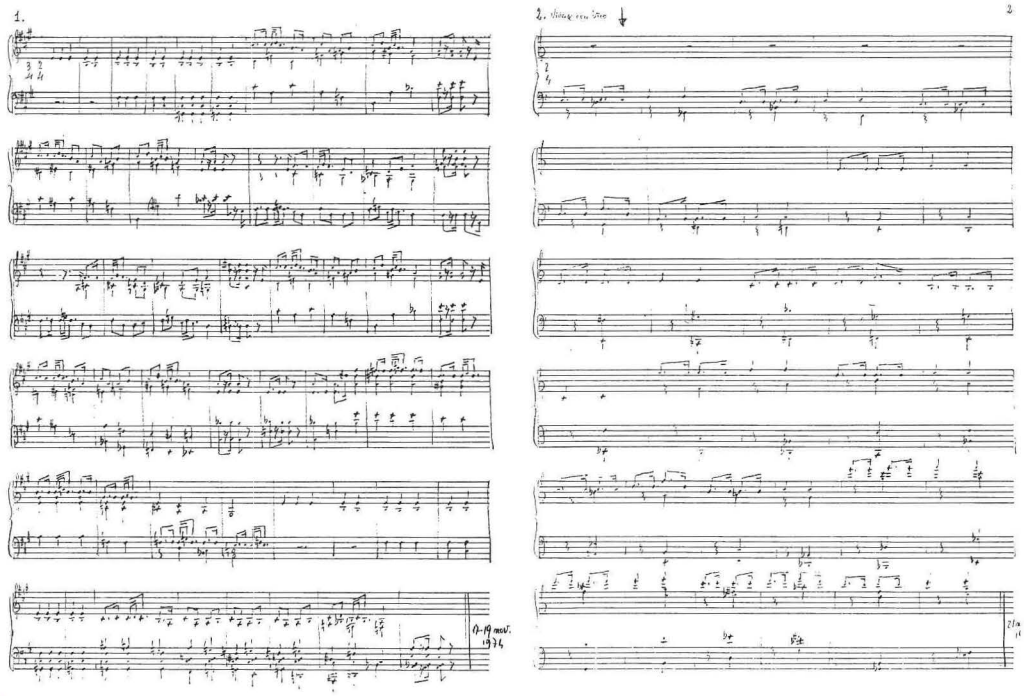
REGIA DELL' AUTORE

Prezzi : PRIMI posti Lire 25 - SECONDI posti Lire 15

Fantassinis di Ciasarsa
'zeit pai pras a cioi sù flours
un massut par vustra mari
un florut par i ciantours.
Il miei prin al è Gigion
c'una vous di canarin
il miei bas al è Angilin
c'una gola da canon.

E i secons son ducius bravos
ducius plens di sintimins
Viscja Marco Vidio Toni
cun t'un stomit da sarpint.
La maestra e pissuluta
ma è duta di oru fin
ultin un ch'al ti cumbina
li vilotis cun murbin.

* *Ringrazio Vidio Colus per questa «nota autobiografica».*



Due pagine dalle Danze resiane *di Piero Pezzè.*

nuamente efficace: in particolare l'avvertito utilizzo di una nutrita sezione timbrica (corde di pianoforte, campana, xilofoni, fischi modulabili, tubi sonori, ...), ritmica (timpani, casse, tamburi, tam-tam, ...) e «materica» (bottiglia, perno di legno, vaso di terracotta, frusta, pietra, ...), dà a questo tentativo di far rivivere antiche forme poetico-musicali e spettacolari, una credibilità ed una presa sorprendentemente viva. Ma anche l'abile uso dei soli (un baritono ad impersonare Pilato, Giairo... ed un bambino per le voci di Cristo e di Maria), dei gruppi corali (e delle distinte sezioni di questi), offre al musicista l'occasione d'utilizzare adeguati mezzi per ottenere effetti sonori e drammaturgici di sicura resa lirica e drammatica (si vedano il *Tristis est anima* della scena II; il *Prophetiza nobis Christe* ed il *Crucifigatur* della IV). Ma particolare interesse hanno le «citazioni» estranianti e raffinate di materiale musicale della tradizione locale: meritano sottolineatura in specie l'«Heu me, heu me misera Maria» dal *Planctus Mariae et aliorum in Parasceven* del *cod. CI* di Cividale del Friuli ed il *Planh* per la morte di Giovanni di Cucagna, riproposto con il raffinato sostegno di una ghironda e di un liuto. Della produzione di Zanettovich, s'ispira ad un'altra poesia di Pasolini anche la *Villotta* («Co la sera» dal *Cjant da li cjampanis*), composizione corale e strumentale di elevata ispirazione e di delicate tessiture, che utilizza e rivitalizza con sensibilità contemporanea i moduli propri e caratteristici del canto popolare friulano, e cioè il tritono e le terze parallele (analogo intento ed altrettanta

sensibilità dimostrò Piero Pezzè nel suo prezioso ed accorato *Si avicine la partenze,* particolarmente per l'utilizzo raffinato e a tratti audace delle terze parallele).

Si presenta l'opportunità di segnalare qui anche qualche lavoro di Renato Miani, un giovane e promettente allievo di Daniele Zanettovich: in particolare è qui opportuno ricordare l'esecuzione della suggestiva *Apocalypsis beati Johannis* e del balletto *La casa dei morti* (quest'ultimo realizzato con la collaborazione della benemerita locale Associazione culturale di Danza Artistica): una acuta sensibilità lirica, unita ad una forte attenzione per la pulsazione ritmica, permettono a questo giovane compositore di avvalersi suggestivamente di citazioni «arcaizzanti», il non sporadico ripresentarsi delle quali pare assumere il valore di una significativa «emergenza».

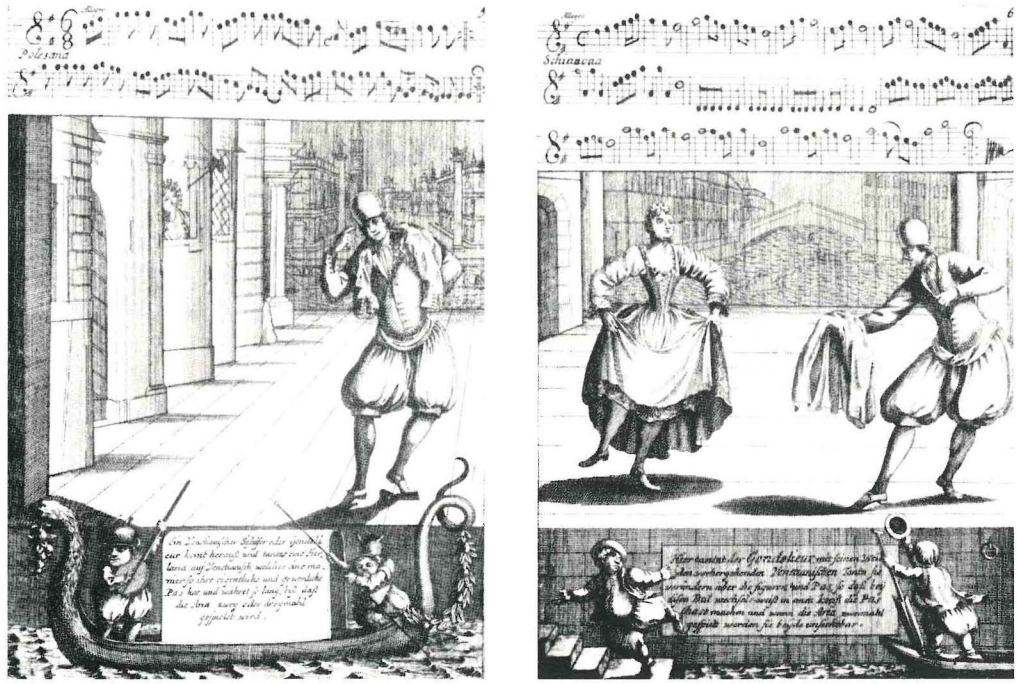
Non si può terminare queste note sulla musica per canto/ballo in Friuli senza un cenno — che vuol essere anche un omaggio — al più scrupoloso e nascosto cultore della storia della tipica danza friulana, Piero Pezzè. Il suo saggio *La furlana* comparso su una vivace rivista locale (l'*Avanti cul brun!* di Titùte Laléle), rappresenta il più organico ed equilibrato contributo locale (accanto a quelli acuti e originali dello storico della danza Paul Nettl) ([5]) alla conoscenza delle varie vicende che questo canto/ballo/danza conobbe lungo i secoli. Del resto il Pezzè coltivò anche la composizione — alla quale l'aveva avviato Mario Montico — dando pure in quel campo prova di quell'arguzia, di quella discrezione e di quel rigore stilistico che, anche nella vita privata e professionale (insegnò per lunghi anni Storia della Musica nel locale Istituto musicale «J. Tomadini»), ne caratterizzò la figura. Meritano cenno una sua *Ouverture* sinfonica, le *Suites* organistiche dal forte impegno verso un aggiornamento del linguaggio e le sue divertite *Sonate* per varie formazioni da camera su temi musicali popolari di canti e di danze particolarmente della Val Resia, da lui giustamente ritenuta prezioso scrigno d'un patrimonio di canti/balli di assoluta originalità ([6]).

([5]) È merito di questo studioso aver focalizzato (sia nel suo contributo s.v. *forlana* nel *M.G.G.*, sia nella sua *Story of Dance Music,* New York 1947) l'attenzione degli studiosi di coreografia e degli storici della danza sulle valenze «estatiche» della *furlana* nelle sue caratteristiche più propriamente tecniche e più latamente storico-culturali e cioè quale danza dai movimenti rapidissimi, destinati a portare all'«ebbrezza», alla vertigine, ...: «Diese hypnotisch wirkenden Widerholungen der Melodie, die die Tänzer in einen ekstatischen Rausch versetzen, bei dem zum Schluss (vie bei der *Tarantella*) das Bewusstsein ausgeschaltet zu sein scheint...», egli dice commentando Grétry e citando poi le 12 *furlane* ballate dal Casanova a Costantinopoli con un'interruzione a metà per non «morirne».

([6]) Riconoscendo l'originalità e l'autonomia del patrimonio musicale (vocale, coreico, organologico) resiano, non se n'è qui neppure tentato un qualche approccio, né un raffronto comparativo; si veda comunque la preferenza che a questo repertorio vien data, ad es., da R. LEYDI, *Uno sguardo d'assieme,* in *Canti e musiche popolari,* Milano, Electa 1990, pp. 161-173, rispetto a quello tradizionale friulano; l'A. fa particolare riferimento ai lavori di E. v. Schültz Adaïewski e J. Strajnar; cenni alla «staiere» (!) a p. 61.

ANCORA SULLA «FURLANA»

Rivenendo ora ad uno dei «nodi della questione» e cioè al significato della presenza della *furlana* o perlomeno del *ritmo della/alla furlana* in Cavalli, Legrenzi e più in generale nell'opera italiana ed europea del XVII-XVIII secolo (poiché tutto quanto sopra è stato detto non può che considerarsi previo o succedaneo a questo problema dell'esistenza e delle caratteristiche di un *ballo friulano*) è innanzi tutto da osservare come tutti gli studiosi della *furlana* si siano finora arrestati — prudenti o scoraggiati — sulla soglia delle sue complesse se non misteriose origini: risulta cioè difficile dire se e come questa danza, destinata ad un posto di rilievo nell'*Opéra-ballet* francese e nella *suite* strumentale tedesca, abbia rapporto e/o derivi dal *canto/ballo furlano* del quale per il XVI secolo pur disponiamo di alcune testimonianze (certe quelle già ricordate di Giorgio Mainerio del 1578: la *Putta nera* e l'*Arboscello*, quest'ultimo rafforzato dalla «citazione» contenuta nella *Mascarata da furlani* di Giovanni Croce del 1589/1590; probabile quell'*Ortolano* presente anche in Girolamo Ferruzzi; meno certo, quale ballo «etnico», ma di sicura pratica vocale e coreica nella bassa pianura friulana, quel



Due contigue descrizioni di balli (Polesana, Schiavona) *illustrati nelle didascalie quali «furlana» e «veneziana» da G. Lambranzi,* Nuova e curiosa scuola dei balli theatrali *(Norimberga 1716).*

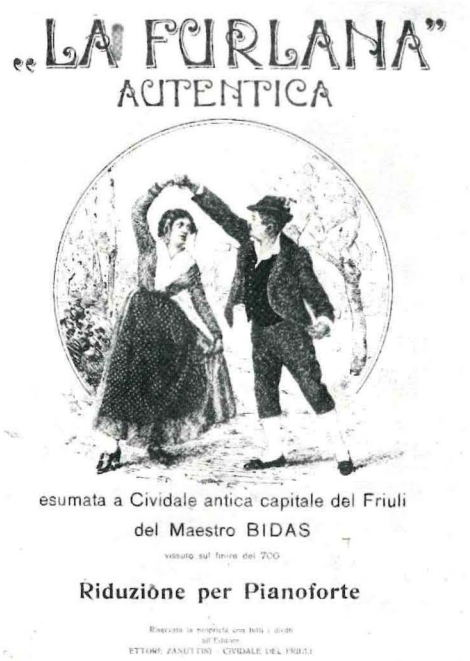
Schiarazzola Marazzola che lo stesso Mainerio aggrega ai suoi balli senza però specificarne alcunché) (1).

Il problema primo — e apparentemente più intricato — è quello della diversità metrico-ritmica, essendo i *balli furlani* di Mainerio e di Croce in tempo semplice, mentre la *furlana* cosiddetta *veneziana* è in tempo composto (spesso con la prima terzina puntata) (2):

Ma il problema è appunto solo apparentemente intricato poiché:

1) è noto come fosse usuale nel XVI secolo fornire, delle danze a tempo semplice, anche il relativo *saltarello*, cioè una versione «saltata» più mossa e vivace, che concludeva in modo «esaltato» le plurime ripetizioni «basse» o «strisciate» del motivo principale e che era costantemente in tempo composto; lo stesso Mainerio offre abbondante testimonianza di tale prassi nella sua raccolta del 1578 (particolarmente per i *Pass' e mezzi, antico* e *moderno*);

2) non sarebbe difficile rintracciare nelle stesse «ornamentazioni» di Mainerio e di Croce al *ballo furlano*



dell'*Arboscello*, più di qualche indizio per una scansione ritmica composta;

3) esistono alcune testimonianze musicali sette-ottocentesche di *furlana* che utilizzano il tempo semplice e quello composto in successione (un significativo esempio esatta-

(1) È però doveroso chiedersi perché solo questo ballo non sia «qualificato» etn(ograf)icamente dal Mainerio, il quale non manca di precisare l'origine (e/o la pratica «locale») degli altri suoi balli (*anglese, fiammengo, francese, todesco, milanese, furlano, ongaresca,...*): si trattava d'una etnia innominabile (= *nephanda*),... proibita, pericolosa, maledetta, perseguitata? o di un utilizzo di tale ballo in rituali o pratiche religiose eterodosse (o magiche?) che un indecifrabile titolo (facilmente scambiabile con un'innocua onomatopea o con un'alliterazione sincategorematica) poteva far credere accettabile da un'accolta di dotti ma lontani e ignari accademici parmensi?

(2) Questi problemi vengono qui nuovamente e più ampiamente affrontati dopo averne fatto un primo scheletrico cenno nella seconda parte della «lettura» *Echi arcaici nella musica friulana del Rinascimento,* «Atti dell'Accademia di Ss., Ll. e Aa. di Udine» LXXXIII, 1990, pp. 152-168, che dunque è utile, se non indispensabile, conoscere, toccandosi ivi seppur velocemente, temi previi o collaterali a quanto qui si dirà.

mente databile al 1728 proviene, e non senza ragione, da Capodistria) (3) o addirittura contemporaneamente in tempo semplice (4);

4) riprova autorevole di questa incertezza o anfibologia metrico-ritmica, è la *furlana* che Ildebrando Pizzetti (che qui si cita, più che quale compositore, quale acuto osservatore ed estimatore della musica popolare) (5) inserì con gusto raffinato nel suo *Rondò veneziano,* ove significativamente una linea melodica in tonalità minore (meglio si direbbe modale) e tempo composto, è accoppiata ed «incastrata» su un rude e stagliato basso in tempo semplice (6).

Considerato evitabile (o risolto) questo previo (e apparente) scoglio e riprendendo la questione della presenza della *furlana* nell'opera veneziana del Sei-Settecento, è necessario richiamare in proposito (come altrove già s'è fatto ampiamente, quale originaria prima parte di questo contributo) un noto saggio di Francesco Bussi e ribadire come egli attribuisca al Wolff l'individuazione della presenza di questo tipo di ballo/danza o comunque della sua caratteristica figurazione metrico-ritmica nelle opere di Giovanni Legrenzi ed in seguito nell'opera in musica veneziana del XVII secolo. Wolff però ne parla già a proposito di Francesco Cavalli, che ne sarebbe il primo testimone e dunque il «responsabile» dell'introduzione e dell'adozione di tale modulo ritmico come caratterizzante l'ingresso in scena di pazzi, schiavi, zingari... Ma Wolff non manca di ravvisarne la presenza perfino nel celebre *Ratto dal serraglio* di W. A. Mozart, ove il ritmo di *furlana* si ritufferebbe in quel contesto «orientale» (nel caso «turco») cui s'è già fatto e si farà ulteriore cenno (7). Ma il Wolff — che per l'etimologia del termine *furlana* si riferisce al *Dizionario del dialetto veneziano* del Boerio edito dal Cecchini a Venezia nel 1856 — nel suo saggio fa leva a propria volta su precedenti ricerche e pubblicazioni in proposito di Böhme (8), Kretzsch-

(3) Cfr. R. M. COSSAR, *Una canzonetta friulana del XVIII secolo*, «Ce fastu?» VI, 1925, pp. 183-185, che la trascrisse da un quaderno manoscritto già appartenuto alla Biblioteca di Capodistria, ma ora conservato nella Civica Biblioteca di Parenzo.

(4) Si veda la *furlana* conservata nel *fondo Bussandri-Chilesotti* della Fondazione Cini di Venezia.

(5) Cfr. in *Canti delle tradizioni marinare*, Archivio di Stato di Roma, s.d., p. 47, il saggio di G. NATALETTI, *I canti delle comunità marinare*, pp. 47-55, che riferisce dell'autorevole incoraggiamento dato da Ildebrando Pizzetti ai programmi etnomusicologici dell'A. e di G. Petrassi.

(6) Il *Rondò veneziano* di I. Pizzetti eseguito per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano nel 1928, fu edito da Ricordi nel 1930.

(7) H. CH. WOLFF, *L'opera in Germania e in Austria*, I, *Dalle origini a Beethoven*, in *Storia dell'Opera*, cit., II/II, pp. 207-286: 267 (sulla vicinanza *siciliana-furlana*, cui andrà aggiunta la *tarantella* cfr. l'articolo citato alla n. 13: p. 143, n. 10). Ancor più «generoso» J. Ecorcheville che giunge a dire: «Les *Walkyries* ne chevauchent - elles pas sur un rythme forlanique, légèremente tronqué?» (!)

(8) *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, I, Wiesbaden und Leipzig 1886.

mar (9) e Springer (10), sicché si può avere l'impressione d'una serie di scatole cinesi. Ma in effetti così non è, oltre che per la proverbiale puntigliosità dei musicologi tedeschi, anche perché la lettura congiunta dei saggi di questi quattro musicologi tedeschi non conduce nel vuoto, ma porta ad individuare alcuni elementi di base o di partenza per poter ripercorrere a ritroso il progressivo irradiarsi «prismatico» di numerose «varianti» da un originario ballo caratteristico degli strati più bassi degli abitanti di Venezia: in altre parole di quel «popolino» o «popolo minuto» formato da una macedonia di etnie difficilmente separabili, ma tra le quali già dal XIV secolo friulani e bergamaschi (assieme del resto a slavi, dalmati, albanesi, greci e turchi, egiziani ed ebrei) avevano acquisito uno *status* sociologicamente abbastanza individualizzato. Non è un caso che illustri filologi abbiano individuato in una «canzone plebea» diffusa con ogni probabilità proprio in «osterie e trivii» di Venezia, quel «ces fastu achì?» che Dante Alighieri riporta nel suo *De vulgari eloquentia* come espressione denotativa dell'idioma che «Aquilegienses et Ystriani crudeliter accentuando eructant» (11). È di poco successiva la testimonianza di Jacopo d'Albizzotto Guidi il quale nel poema che dedicò a Venezia, racconta che vi si vede

gran quantità di fachini e frullani
che van facendo servizi e mestieri

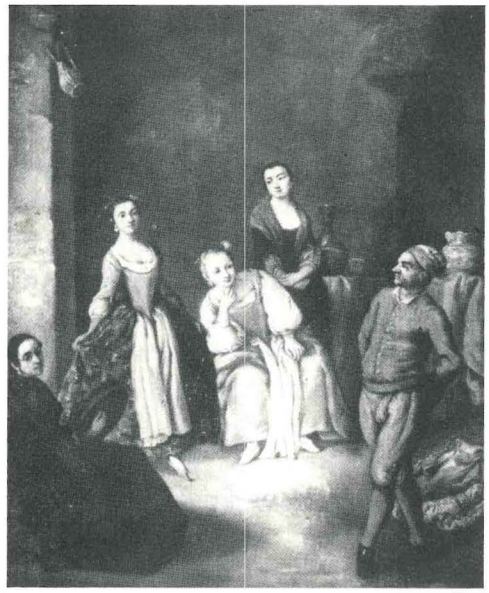
ove per facchini si deve intendere bergamaschi (12). È nel contesto di questa congerie etnica che va emergendo come «vincente», un tipo di canto/ballo che viene «sommariamente» e sinteticamente designato come *furlana*, non perché caratteristica dei friulani del Friuli, ma perchè caratterizzante quella non piccola «colonia» di friulani che erano emigrati a Venezia in cerca di occupazione e che provenivano particolarmente dalla bassa pianura friulana e dalla fascia costiera lagunare: l'emergente funzione emporiale del porto veneziano andava gradualmente «spiazzando», oltre che le funzioni, anche le maestranze legate al commercio marittimo. Queste andavano ivi ritrovando quelle caratteristiche d'impiego lavorativo che nei diversi approdi del «sistema portuale aquileiese» s'andavano al contrario progressivamente restringendo fino ad estinguersi quasi completamente. È perciò credibile che gli

(9) *Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's*, «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft» VIII, 1892, pp. 1-76: 54.

(10) *Vilota und Nio. Zur Entwiklungsgeschichte der italienischen Volksmusik*, in *Festschrift zur 90. Geburstage R. v. Liliencron*, Leipzig 1910, pp. 315-328.

(11) Cfr. L. D'OVIDIO, *Saggi critici*, Firenze 1879, pp. 392; N. ZINGARELLI, *Dante*, Bologna 1931, I, p. 572; S. PELLEGRINI, *Ce fastu?*, «Studi medievali», s. III, VI, 1965, pp. 395-407; G. PRESSACCO, *Giorgio Mainerio*, cit., p. 318; ma spec. G. VIDOSSI, *Il friulano nel blasone popolare*, in *Saggi e scritti minori di folklore*, Torino 1960.

(12) Cfr. VIDOSSI, *Saggi e scritti...*, cit., pp. 134-135.



Venezia, Museo Correr, P. Longhi, La furlana *(si noti sulla sinistra la suonatrice di çimbano).*

stanziamenti «friulani» nell'isola di Venezia, e particolarmente nella zona di Castello, fossero in prevalenza costituiti da gente dedita ad attività «legate all'acqua», quali marinai, barcaioli, calafati, pescatori, traghettatori, battellieri, piccoli feneratori, cambiavalute... (oggi si direbbe sinteticamente, l'*indotto*). In questo senso sono meglio comprensibili le identità di fondo che i quattro studiosi tedeschi individuarono in canti/balli dai nomi anche illustri: *canzoni da battello, barcarole, canzoni da cantar ottave* (del Tasso), *villotte* (veneziane), *villotta-nio, justiniane,* ... ([13]).

Non è certo tutto chiaro e lineare dopo la lettura dei quattro saggi citati, nè quanto qui si dirà pretende di chiarire tutto: pare però di potervi individuare un bandolo nuovo che contribuisca a dipanare meglio l'intricata matassa che avvolge le origini della *furlana,* cosiddetta perciò, con comprensibile motivazione, *veneziana,* innanzitutto distinguendola da un tipo di danze proprie della città di Venezia fin dal Medioevo

([13]) WOLFF, *Die Venetianische Oper...,* cit., pp. 142-146. Una annotazione merita il «testo» che accompagna l'esecuzione coreografica della *villotta-nio*: «Enota, enota e nio». Trattasi chiaramente dell'invito che viene rivolto alle ballerine affinché cambino la «figurazione»: Springer (nell'art. cit., p. 319) ironizza un po' sull'etimologia greca proposta dal Boerio, definendola «grottesca» e affiancandosi al Dalmedico che la interpretava come «fatemi il ritmo e il cerchio». Ma personalmente propenderei nettamente per Boerio che tra i due aveva certamente maggior competenza in materia linguistica ed etimologica: si tratta di un invito a ballerine singole o a coppie, a formare una figura «unita» (sia pure un cerchio) come appunto l'etimologia greca chiaramente lascia intendere. Il contesto che così si riscontra rafforza linearmente anche le ipotesi qui avanzate per l'origine della *furlana.* Un'ulteriore osservazione, che va nello stesso senso, si può fare a quanto Springer (p. 316) dice del Somborn (*Das venetianische Volkslied: die Villotta,* Heidelberg 1901, con Appendice di testi, pp. 111-256), censurando il metodo «dilettantesco», l'insufficiente strumentazione scientifica e la mancata «notazione» delle melodie della villotta, che lo studioso descriveva come «una salmodia munita di isolati melismi (o fioriture: *schnörkel*), ravvivata alle volte da un salto di terza o di quarta, che si alza e si abbassa gradualmente e che non raramente sta ferma sullo stesso suono», dichiarando che nessuno l'ha mai notata perché in effetti non è possibile notarla. Le osservazioni che Vidossi fa sulla *falalela* come popolare motteggio onomatopeico del salmodiare ebraico, invitano d'altra parte a rivedere le posizioni un po' troppo sicure e «positive» dello Springer su questi due punti; è comunque apprezzabile che anch'egli sottolinei a più riprese la funzione quasi

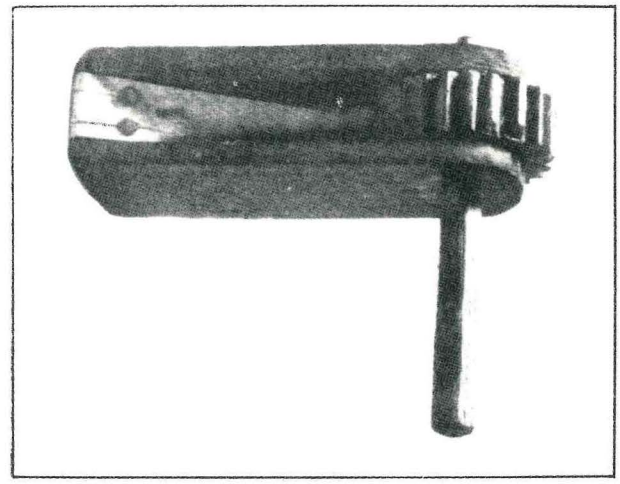
ed in uso dapprima presso le cerchie più abbienti e distinte, ma poi adottate anche dal popolo, cioè da quelle che Wolff chiama «danze da passeggio» o *Schreittanzen* (fatte cioè «en se promenent»: diremmo delle «basse danze») cui nel 1680 il St. Didier oppone appunto la *furlana* quale «ballo saltato» e «con toccamento» (gesto pure questo proibito nelle *Schreittanzen*). Si tratterebbe dunque di una danza importata a Venezia da gruppi allogeni insediatisi massicciamente in città nel periodo in cui s'andavano affermando il suo ruolo emporiale e dilatando il suo tessuto urbano, grazie all'afflusso di una massa notevole di commercianti, artigiani, doganieri, agenti di cambio, banchieri,... cioè di quei «Bürger und kleine Leute» che appunto dal ceto indigeno, sia signorile che popolare, si distinguevano *anche per il loro modo di ballare*. In questa massa di allogeni è probabile che quelli provenienti dalle contigue campagne della bassa pianura friulana (i rustici, i villici o villani) e dai contermini porti e lagune di Aquileia, di Grado, di Marano, ... fossero in numero talmente elevato e preponderante da imporre il proprio modo di cantare (le *villotte* appunto, che a Venezia hanno la stessa caratteristica forma della quartina di ottonari, propria dell'espressione lirica popolare del Friuli) ([14]) e di ballare (ed il *ruolo di protagoniste delle donne,* sia quali «danzerine» che quali «canterine», sia quali «strumentiste» al *cimbano* che quali «coriste», è determinante allo scopo di

esclusiva delle donne, l'uso del tamburello (*çimbano* in veneziano: la sua funzione era *essenziale* e veniva noleggiato anche a caro prezzo), l'assenza di altri strumenti, l'appartenenza delle donne e delle ragazze agli strati sociali più popolari («Frauen und Mädchen des Volkes»); egli inoltre utilizza attestazioni letterarie (C. Goldoni, *Il frappatore*), iconografiche (P. Longhi, *La furlana*) e musicali (J. J. Rousseau, La *forlane pour le villegeois* del *Devin du village*) a conferma di tali osservazioni. Potremo aggiungere a conferma della presenza del *çimbano* e delle sue forme e dimensioni, l'affresco di G. D. Tiepolo nella Cappella della Purità di Udine e quello strano strumento («un *cembalo* con il fondo di cartapecora intorniato di campanelle — le bubbole — che veniva girato mediante un manubrio») collocato sul pulpito dell'epistola e usato «nelle feste mobili e particolarmente negli sposalitij» che G. CAPRIN (*Le lagune di Grado*, Trieste, Schmidl 1890, p. 252) afferma esser stato in uso nella basilica di S. Eufemia a Grado fin verso la metà del XVIII secolo (nel 1735 ne venne soppresso l'uso «in Duomo») e di cui riporta una approssimativa immagine, togliendola dal *cod. Gradenigo-Dolfin, n. 109* del Museo Correr di Venezia. Sul significato ascetico e teologico del *tamburello* (*una pelle morta (s)tesa su un legno*) in Origene-Rufino, Zeno, Ambrogio e Gregorio di Nissa e Agostino (ma le radici affondano, tramite Clemente Alessandrino, fino a Platone, *Fedone* 85-86), quale *figura* di Cristo morto e «*risorgente*», cfr. la controcopertina di questo volume e J. DOIGNON, *Myriam et son tambourin,* «Studia patristica» IV, 1961, pp, 71-77.

([14]) Cfr. la raccolta di queste «villotte» raggruppate sotto il titolo di *furlane* da A. DALMEDICO, *Canti del popolo veneziano per la prima volta raccolti e illustrati*, Venezia, Santini 1848 (la 2ª ed. fu pubblicata nel 1857 dall'Antonelli). Eccone una per esempio:

Vôi sonarghe la furlaneta
a sta bela zuo'eneta:
ghe la vôj sonar gajarda
perché servo la ne varda.

Scjarazzule *o* scrazzule, *strumento musicale popolare di legno* (scjarazz) *usato nel Triduo Sacro in sostituzione delle campane.*



chiarirne le origini più antiche): ovvero si può dire che la grande passione ed il forte attaccamento al proprio antico e tradizionale modo di cantare e di ballare di questa «colonia friulana» installatasi sulla laguna ben prima dell'arrivo d'altre «colonie», era talmente forte da riuscire avantaggiato e vincente su altri modi e repertori di più recente approdo, che pure dovettero contemporaneamente esistere ed essere praticati. Formulando ancor meglio l'ipotesi, è forse più esatto pensare che la tradizione musicale ed il repertorio coreico della colonia di più antico insediamento e/o di maggior consistenza numerica e/o di più compatta coesione etnica (o sociologica) abbia «integrato» alcuni elementi caratteristici di altri gruppi presenti «sul territorio» veneziano, riuscendo ad «imporre il proprio *modo* di cantare e di ballare» anche ad altri repertori e tradizioni, apparendo *ad extra* quale caratteristico

Si noterà come la *furlana* è un canto/ballo che alterna ad esecuzioni vocali, episodi solo suonati, cioè danzati. Dalmedico precisa che queste *furlane* «hanno musiche e ballo analoghi come le *vilote*, ma ancor più agili» e quando servono per danzare «si cantano esclusivamente dalle donne»: ma cfr. anche A. CORNOLDI, *Nuovi contributi per risolvere il problema della* furlana veneziana *nella sua espressione coreografica e musicale*, «Lares» III-IV, 1968, pp. 144-145. Queste notizie sono particolarmente importanti quando sottolineano l'alternarsi di canto e di ballo, e quando ne riservano il ruolo di «accompagnamento vocale» e l'esecuzione coreografica esclusivamente alle donne. Sul decisivo ruolo delle donne nella trasmissione delle tradizioni musicali in Friuli, cfr. G. PRESSACCO, *Una quartina popolare musicata del '600*, «Ce fastu?» LIV, 1978, pp. 185-187, ove si rileva la «registrazione» che il musicista ebreo Lazzaro Valvasensi (di Valvasone) fece d'un canto popolare «sentito a cantar *da doi contadine* furlane».

degli strati più popolari della città ([15]). La vivacità economica e sociale di questi gruppi «novi» può ben essere apparsa quale più autenticamente e genuinamente «veneziana» agli occhi del personale delle ambasciate straniere in Venezia e specialmente all'orecchio di musici «foresti» giunti in città, quali Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli ed appunto Giovanni Legrenzi.

È questa la strada da percorrere per raggiungere le scaturigini della *furlana,* «dilagata» in seguito «quale più genuina forma» di espressione vocale e coreografica del «popolo minuto» nella città lagunare: in altre parole è a quei «Bürger und kleine Leute» allogatisi «nuovamente» in Venezia e che cantano le *villotte* e danzano (al)la *furlana*, che bisogna prestar attenzione per comprendere l'origine, lo sviluppo e la natura di una danza che deve la sua fortuna ed il proprio destino europeo alle opportunità trovate non nella Piccola Patria d'origine, ma in una città cosmopolita quale Venezia ([16]).

A questo punto si ritrovano tutte le sparse osservazioni che abbiamo fatto finora. Da chi è costituito questo gruppo socialmente identificabile come «artigiani e popolo minuto»? Si rammenterà che proprio questo stesso termine di «popolo minuto» è usato da Pier Silverio Leicht per designare la base politica e popolare dei Savorgnan (nonché la loro «banda armata», quegli Zambarlani di cui ebrei e levantini in genere, costituivano il nerbo più sicuro) nel Friuli del XV e XVI secolo. E ora la ritroviamo secondo il Wolff (che non ci pare verosimile conoscesse i saggi del Leicht) quale protagonista della tradizione musicale popolare più amata e frequentata («belibtesten») dai Veneziani. E qui viene indispensabile fare appello all'unica testimonianza relativa a balli popolari nei territori di giurisdizione dei Savorgnan nella bassa pianura friulana all'epoca che qui interessa (e cioè nel XVI-XVII secolo): essa ci è fornita da un documento datato 10 giugno 1624 e proveniente dall'ufficio plebanale di Palazzolo dello Stella, da quel paesotto cioè che già s'è nominato a proposito degli insediamenti ebraici e levantini nelle zone lagunare e fluviale della bassa pianura friulana.

([15]) Ciò permetterebbe di spiegare più coerentemente le strane «fusioni» o «identità» che il Wolff istituisce tra *furlana, siciliana, tarantella* e *moresca*: termini che, se geograficamente ed etnicamente appaiono a noi oggi un'«aggregazione esplosiva», pur potrebbero avere una loro logica «contiguità», qualora si riflettesse meglio sull'improvviso e massiccio afflusso nella Venezia dei secc. XIV-XVI di gruppi provenienti dalle città marinare o dalle zone costiere dell'invaso Adriatico e (più oltre) del bacino del Mediterraneo orientale: a questo proposito si vedano i numerosi contributi di G. FEDALTO sugli *stranieri a Venezia*, nei vari volumi della *Storia della cultura veneta.*

([16]) Non pare fuori luogo ricordare come non sia senza uno «straniante» significato che spesso vengano adottati quali danze «nazionali» dei canti/balli di origine «straniera»: se la Stiria ha passato al Friuli la sua *stajare* ed il Friuli ha passato a Venezia la sua *furlana* (poi *furlana veneziana,* indi *barcarola!* come s'è visto), il caso del fiammingo *flamenco* in Andalusia è ben più «strano».

Avvertendo che tale documento è stato già altrove pubblicato, ne riportiamo per utilità una trascrizione in Appendice II, facendo qui spazio invece ad una rilettura e ad una presentazione-commento, adatti all'assunto presente: è infatti doveroso precisare che in altro contesto questo documento aveva quasi «tenute nascoste» alcune potenzialità che del resto solo in questa prospettiva era possibile rilevare ([17]).

Si tratta di una denuncia stilata «d'impeto» (è evidente la rabbia e la delusione dello scrivente per l'inutilità dei rimproveri già fatti l'anno precedente: ed il fenomeno, oltre che essersi appena ripetuto, è «in corso» dovendo durare, secondo le intenzioni delle interessate, anche nei prossimi... anni, decenni e/o secoli) da Bernardino Morra vicariocurato di Palazzolo dello Stella in data 10 giugno 1624 (ed è interessante questa precisazione calendariale allo scopo di stabilire la «stagione», l'inizio e la «durata» del fenomeno denunciato) ed inviata all'inquisitore del Patriarcato di Aquileia contro «certe donne superstiziose di Palazzuolo soggetto alla mia cura» le quali «contro ai riti di Santa Chiesa e della vera e sana religione» (dunque *e contra* se ne deduce che si tratta di *riti* e di *riti religiosi,* seppure di una religione «falsa e

([17]) Cfr. G. PRESSACCO, *Canti, discanti e incanti...*, cit., pp. 262-264; ID, *Giorgio Mainerio*, cit., pp. 329-330. In ambedue i casi il documento è utilizzato in quanto «corroborante» una ricostruzione della biografia e dell'avventura intellettuale di Giorgio Mainerio; nel primo caso quale esponente di una nutrita serie di musicisti «discantatori» attivi in Friuli nel XVI secolo (ed a tale scopo si tentò anche una approfondita analisi dei libri della biblioteca del Mainerio, il cui inventario fu redatto durante la perquisizione della sua abitazione da parte degli officiali del Tribunale del S. Uffizio di Aquileia); nel secondo caso quale musico «incantatore», ovvero dedito a pratiche di chiromanzia, negromanzia con evocazione di morti e di diavoli... (ed a tale scopo si pubblicò quasi integralmente il fascicolo processuale redatto durante il processo istruito a suo carico «fama deferenti comisisse... quaedam gravia et nephanda scelera»). Queste brevi informazioni sono utili quale viatico alla lettura del documento del 1624, in quanto permettono di conoscere degli antefatti interessanti la vicenda di quella «certa sua canzone» *Scjarazzola Marazzola,* che non risuonò dunque all'improvviso nelle allucinate notti di qualche donna agitata da incubi o succube del *véncul* e negli umidi «paludi» di Palazzolo, ma era già nota allo «strano» maestro di cappella di Aquileia circa mezzo secolo prima. A quanto già segnalato è possibile aggiungere che *pars magna* nella vicenda processuale a carico del Mainerio, ebbero i membri della famiglia *de Susannis* che compaiono negli atti dell'istruttoria a più riprese: essi (che noi riteniamo di lontane origini ebraiche), possedevano una villa nella zona a sud-ovest di Codroipo (a Biauzzo) ed un castello omonimo nella zona a sud di Osoppo contigua a Rivoli di Osoppo. Inoltre l'*excellens vir Marquardus de Susannis* — pochi anni prima del processo a carico del Mainerio — aveva edito a Venezia un'opera di natura giuridica da titolo *De Judaeis et aliis infidelibus circa concernentia originem contractuum, bella, foedera, ultimas voluntates, judicia et delicta Judaeorum et aliorum infidelium et eorum conversionem ad fidem*, Venetiis, apud Cominum de Tridino Montisferrati MDLVIII (segnaliamo anche la commedia *Le Mascherate* di Enrico Altan sen., composta e rappresentata a San Vito al Tagliamento nel 1563, ma edita postuma dal nipote Alcide Altan a Treviso, presso G. Righettini nel 1633, poiché ha per protagonisti tre personaggi ebrei e tratta il contrastato problema, assai sentito dunque allora in Friuli, del matrimonio tra un cristiano ed un'ebrea). Sono questi, documenti ambedue di una specifica e diffusa «sensibilità» *in loco* al problema «ebraico» in

malata») la notte del sabato che precede la Pentecoste e le (almeno due) feste (o domeniche? ma ciò è improbabile, essendo, fino a tutto l'Ottocento, generale l'uso di solennizzare la Pentecoste con una «coda» festiva di due giorni) dopo la Pentecoste (si tratta dunque di un *culto* e di un *rito sabbatico-pentecostale* in cui si fondono temi religiosi e «agrari», come del resto era usuale già nella liturgia veterotestamentaria) «alle cinque hore di notte in circa» (tenendo presente il calcolo dell'epoca, che si basava sul tramonto del sole, si tratterebbe all'incirca della mezzanotte o dell'una dopo la mezzanotte) vanno «processionando e lustrando la villa dentro e fuori» (la terminologia è precisa, si tratta di *processioni* e di *lustrazioni*, cioè di gesti tipicamente religiosi e dal preciso significato simbolico; la lustrazione avviene tramite aspersione con un mazzetto d'issopo: «Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor...»; il «dentro e fuori» mi pare indichi la «totalità», cioè il centro «urbano» e la «campagna» circostante) «cantando a due cori» (e proprio questa precisazione «tecnica», resa *en passant* dal vicario-curato, è stata determinante e discriminante, quasi quanto una processuale «excusatio non petita»; essa infatti è risolutiva per l'identificazione dell'origine del complesso e articolato rito: quale interesse poteva infatti rivestire per l'ortodossia cattolica, la circostanza — dottrinalmente irrilevante — che tale canto rituale fosse eseguito in uno o in due cori? evidentemente

epoca post-tridentina: ma cfr. ad es. B. PULLAN, *Gli ebrei d'Europa e l'Inquisizione a Venezia dal 1550 al 1670*, Roma, Il Veltro 1980, p. 412-413. Toponimi friulani relativi ad insedimenti ebraici di varie epoche sono i non pochi Maran la *Zudia* presente quale toponimo a Fiumicello (agro aquileiese) e Cividale, ma anche quale cognome (Zodio); il *ghet* a Turrida, Castelnuovo, Ariis, Varmo, ... e Rivignano (con sinagoga, *cjase dai ebréos* e *puint dai ebréos*). Ma i patronimici latamente ipotizzabili come ebraici in Friuli sono sorprendentemente numerosi e tipici: De Sabata, Sabbadini, Sabbidussi...; Vida, Bidas, Vidoni, Vidussi; Azzano; Cimoli, Cimolino...; Micoli, Miculan...; ed, *e contra*, Goi, Min/Minin; Piu/Piut/Pius(si)...; per il caratteristico Macôr (e per i derivati Macoràt, Macorutti, Macorini, Macorigh...), rinviamo a F. ZORELL, *Lexicum hebraicum et aramaicum Veteris Testamenti*, 1-2, Roma, Pontificium Institum Biblicum 1949, sub voce *māqôr*, a motivo del particolare rilievo che esso assume anche quale tipico cognome delle zone di acque risorgive, e forse anche come sopra s'è già accennato, in relazione al protovescovo di Aquileia, Ermacora (in friulano anche *Ramachòr, Ramàcul,* ma in sloveno *Mohòr* ed in tedesco *Machòr*), sia per una stranissima citazione-invocazione (su rasura dell'XI secolo) di *Macor* in un codice liturgico-musicale dell'abbazia di San Marziale di Limoges, zona pure interessata sia da analoghi fenomeni naturali, sia da una corrente evangelizzatrice che l'apparenta alla Spagna, al Nord-Italia ed all'invaso adriatico: e su ciò cfr. J. CHAILLEY, *L'école musicale de S. Martial de Limoges*, Paris 1960, che confessa di non averne trovato traccia in lessici e dizionari francesi; comunque gli obituari dell'abbazia hanno note di pellegrini «dalla Venezia» ad attestare un antico «commercio» tra le due regioni. Sul ballo «sacro» a Limoges (nel giorno di S. Marziale si ballava nella chiesa invocando il santo: «San Marçau priga per noù/noù espigaren (danserons) per voù»), cfr. LOUIS, *Le folklore...*, cit., p. 96.

però questo «modulo esecutivo» era talmente caratteristico e caratterizzante o comunque «diverso» e «altro» rispetto alla prassi liturgico-musicale cattolica, che il vicario non potè e/o non ritenne opportuno ometterne la segnalazione) «certa sua canzone che dice *Schiarazzola Marazzola* ...» (cioè proprio quel «misterioso» *canto/ballo* che Giorgio Mainerio il maestro di cappella della Basilica di Aquileia, già nel 1578, cioè circa cinquant'anni prima, aveva notato, annotato e dato alle stampe in una «antologia europea» di balli «etnici» ([18]), senza corredarlo di alcuna ulteriore precisazione — etnica o etnografica o etnomusicologica — come invece aveva puntualmente fatto per tutti gli altri brani della raccolta) ([19]). Rimproverate dal cappellano la seconda festa della Pentecoste, le «superstiziose» donne di Palazzolo lo derisero (è proprio il caso di dire che lo «canzonarono»), ricantandogli sfacciatamente ed in modo provocatorio («per sprezzo, mi credo io», dice risentito il curato) il loro *canto/ballo* ogni volta che lo videro uscire di casa; rimproverate la terza festa dopo Pentecoste dallo stesso vicario rientrato nella pieve, la *leader* o «capessa» del gruppo, certa Maria Lisandrina (cioè Alessandrina, come si deduce da un altro, singolarmente opportuno e utile, documento dell'Archivio parrocchiale di Palazzolo datato 1626: e questi nome e cognome o soprannome, come ben si chiarirà appresso, meritano la massima attenzione) si oppose superbamente alla riprensione dicendo che «ha cantato la suddetta canzone quando erano altri preti, che però intende voler cantar hora che son'io et quando non mi sarò» (manifestando una sicurezza ed una fierezza che solo un'antichissima, generalizzata ed incontrastata tradizione poteva fornirle: è noto che il Concilio di Trento «stanò» usanze eterodosse che erano sopravvissute «incontrastate» fino ad allora e che s'erano conservate inalterate per secoli, senza attirarsi particolari censure da parte di una autorità ecclesiastica meno occhiuta e meno preoccupata dell'omologazione di ogni forma di religiosità popolare alternativa o in-

([18]) Sul carattere «europeo» della raccolta ci si permette di rinviare a G. PRESSACCO, *Giorgio Mainerio musicista europeo*, in M. M. TOSOLINI, *Giorgio Mainerio musico, abate, negromante,* Udine, Il campo 1986, pp. 20-25. Mainerio fa seguire, ad es., ai titoli dei due balli *L'Arboscello* e *Putta nera* la puntuale qualifica etnica di «ballo furlano». Mentre per *L'Arboscello* s'è già tentata una identificazione, per la *Putta nera* resta(va)no dei dubbi: il prof. G. B. Pellegrini (consultato assieme al prof. G. Frau, che qui ringrazio per le indicazioni su *Schiarazzola/characium/scjarazz*) *en passant* ha avallato la possibilità ed anzi incoraggiato la probabilità di una fusione delle due parole, ad indicare una professione «antichissima».

([19]) La mancanza d'una qualificazione «etnica» proprio per questo canto/ballo fa sorgere il dubbio che si tratti d'una sua origine *nephanda* nei due sensi: o era innominabile il contesto in cui tale canto/ballo veniva ritualmente utilizzato o era opportuno non nominarne l'origine «ebraica» o «giudaico-cristiana» (qualora le due ipotesi non sian da fondere in un'unica).

tegrativa) ([20]). Il documento fa a questo punto la descrizione del rito che seguiva la lustrazione, la processione ed il canto/ballo in due cori: le donne si recano alle dimore «dei 3 degani della villa e rubano loro l'aratro o versuro» (si può pensare che a quest'epoca tale strumento agricolo, nella sua forma più semplice, consistesse in un palo o legno — forse un *scjarazz* appunto — che da una parte venisse appuntito per dissodare il terreno e dall'altra terminasse con una biforcazione per l'impugnatura) ([21]) e lo gettano nell'acqua, «dicendo esser questo buon

([20]) È noto che molti luoghi sacri, pratiche rituali e figure di deità pagane subirono un processo che si suole chiamare di «esaugurazione» da parte del Cristianesimo primitivo (particolarmente monastico) e medievale: qui interessa sottolineare che, ad es., il santuario della Madonna dell'isola di Barbana, nella laguna di Grado, esaugurò un tempio al dio Beleno (divinità tipica di Aquileia) che ivi si adorava quale «protettore dei commercianti»: il sito è quanto mai interessante anche per il nostro assunto, in quanto la divinità gallo-carnica di Aquileia è proprio quella cara ad una categoria che nel «sitema portuale» di Aquileia doveva essere preponderante non solo numericamente, ma anche sociologicamente e religiosamente. È utile ricordare che Beleno è stato identificato dai Romani quale *Apollo* dei Celti.

([21]) Essendo essenziali alla comprensione di tutto il rito descritto nel documento, la natura e la funzione di questo strumento agricolo (che le donne *pour cause* nel canto chiamano *scjarazz*), sarà bene precisare che nell'agro aquileiese s'incrociavano usi e metodi di coltivazione e di lavoro provenienti sia dall'area italica che da quella celtica: si veda G. FORNI, *Strumenti aratori in Aquileia romana. Loro origine, evoluzione, tipologia. Il contesto socio-economico,* «Antichità Altoadriatiche» XXXV, 1989, pp. 313-334. Che l'aratro antico fosse di legno (pur rinforzato da una parte di ferro in punta, a partire da epoche più tarde) non è cosa ignota: rilevante è il fatto che «tale tipo di aratro si sia conservato, con successivi perfezionamenti, sino ad oggi nella Padania centro-occidentale, ove ha conservato l'antico nome di origine celtica *sil-oria* (*sil/sul* nell'antico celtico e nordico significa *tronco*). È molto probabile che, nell'antichità, fosse diffuso anche nelle aree argilloso-umide della piana veneto-friulana». Da questo etimo celtico è derivato e si è conservato nell'attuale friulano *sulzitâ* (*sulcìs*, *sulcìt*, *sulzûl* e tutta una serie di termini di quest'area semantica, quali *solz*, *solzâ*, *solzadôr*; è pure interessante la graduazione contenuta nel detto popolare: «A si pos solzà, sulzità e sgrifignà»), ad indicare un tipo di quell'*aratro o vessuro* o *versuro,* che qui è riferito (con opportuna traduzione in italiano *ad usum inquisitoris*: ma sul *versôr-solzadôr* è abbastanza preciso anche il *Vocabolario friulano* di J. PIRONA) dal vicario di Palazzolo. L'uso che Columella fa di *charaxo* per «solcare/graffiare» e di *characatae vineae* per «viti sostenute da pali», rinvia al latino *pedum/pedare,* che non può non richiamare il celebre e caratteristico *pedum* (non *paedium*!) di S. Ermacora. Il campo semantico è interessante anche per la contiguità etimologica tra *legni* e *navi,* di nota e antica tradizione poetica; ma anche per l'accertata etimologia dell'analogo *uàrzine* friulano, dal greco ὄργανον : è di analoga provenienza greca infatti lo *schiarazz* da χαρὰξ (palo, broncone, canna...: in Friuli un ramo di acacia o di gelso «di menade vecje», cioé non giovane, non «verde», di almeno due anni, più grosso del *racli* e più leggero di un palo) che qui interessa principalmente. Un'accezione scurrile del termine *arare* (*aratro*, *aratiuncula*) è significativamente rinvenibile nel *Truculentus* («L'uomo rozzo»), 148, del «rustico» Plauto, cui si deve significativamente l'estensione nella commedia latina della parti cantate a scapito di quelle recitate (*cantica-diverbia*); ma cfr. C. QUESTA, *Il ratto dal serraglio (Euripide, Plauto, Mozart, Rossini*), Bologna 1979; ed anche G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, Edt 1982, pp. 52-53. L'intrecciarsi di significati agrari e rituali non solo non è «sconveniente» al nostro contesto, ma ben s'addice alla lunga sopravvivenza in Friuli di tali pratiche arcaiche in ambienti «rurali» o «rustici», meno soggetti cioè sia all'evoluzione tipica dei centri «urbani» che al controllo da parte di autorità religiose «centrali».

rimedio per far venire la pioggia» ([22]).

Il documento termina con la supplica del vicario all'inquisitore affinché provveda con mezzi più adeguati di quelli a disposizione d'un povero «curato di campagna», ad estirpare tali pratiche contrarie «ai riti della santa Chiesa». In appendice il denunziante curato fornisce due elenchi di nominativi ben distinti graficamente: quello delle donne, vere protagoniste (e la «capessa» Maria Alessandrina viene specificatamente segnalata con la consueta *manina*) e quello degli uomini «deuteragonisti», che accompagnavano le donne «non so se per formentarle o se per qualche altra occasione, basta che le potranno servir per testimoni e le raccontaranno le parole formali della canzone» (la quale canzone forse conteneva altri termini «strani» che dunque il vicario non

([22]) Non è difficile comprendere questa reale o millantata motivazione data dalle imputate per tutto il complesso rito: 1. Può trattarsi di un rito propiziatorio contro la siccità (si troverà più sotto, tra le finalità dei riti sabbatico-pentecostali della setta dei Terapeuti — e più in generale del giudaismo non solo alessandrino — anche questa, legata all'origine «agraria» di tutto il relativo rituale religioso ebraico). 2. Può trattarsi di un rito di fecondazione, cui alluderebbe l'espressione del «frammento» testuale cantato dalle donne «siccome io son donzella che piova questa sera» (unendo mestruo e pioggia, come molte fonti antiche attestano: ad esempio il *De passionibus mulierum* di Tortula e lo Pseudo-Alberto Magno del *De secretis mulierum;* e su tale rapporto cfr. R. E. FRISCH - G. WYSHAK - L. VINCENT, *Delayed Menarche and Amenorrhea in Ballet Dancers*, «New England Journal of Medicine», 303, 1980, pp. 17-43; sul canto/ballo di giovani «vergini» mandate dall'invidioso prete Fiorenzo nell'orto interno del monastero per tentare i giovani monaci di S. Benedetto a Subiaco, cfr. S. GREGORIO MAGNO, *Dialog. lib.* II, VIIIc: la credulità popolare locale attribuiva a tali canti/balli effetti «eutrofici» per i prodotti dell'orto dei monaci: ma cfr. CH. T. WOOD, *The Doctor's Dilemma: Sin, Salvation and the Menstrual Cycle in Medical Thought*, «Speculum» 56, 1981, 4, pp. 710-727, che riferisce delle «moderate» idee di S. Gregorio sulla natura sessuale del peccato originale nel «giardino» dell'Eden; della natura di «marchio perpetuo» del ciclo mestruale femminile e appunto delle tendenze femminili di personaggi ecclesiastici). 3. Può trattarsi di una motivazione falsa e «millantata» *ad extra* per distogliere l'attenzione dell'«inquirente» vicario-curato dalle originarie finalità rituali eterodosse (ebraiche o meglio giudaico-cristiane?). 4. Può trattarsi di una motivazione «vera», in cui si sono fusi scopi originari e adattamenti successivi, suggeriti da un accorto e tempestivo nicodemismo. Bisogna comunque riflettere sul fatto che, celebrando annualmente tale rito, non ogni anno era possibile ricorrere ad una motivazione «meteorologica» relativa alla siccità. È interessante comunque l'attenzione che il curato pone nell'uso dei termini «donzella», «maritate», «impudiche», «infami» o semplicemente «donne»: nell'agro aquileiese sono segnalati toponimi relativi a *vergini* (*cappella-torre-ponte,* quest'ultimo a sud di Aquileia e non lontano da un *pons heremitae*), che però vengono collegate con le quattro martiri aquileiesi (Eufemia, Dorotea, Tecla ed Erasma) dai curatori de *Lis stradis maludidis del palût. Toponomastica di Aquileia, Fiumicello, Isola Morosini, Terzo*, a cura del Gruppo Archeologico Aquileiese, Udine 1986, p. 68-73 (con cartina topografica e foto), ove comunque così è commentata l'ipotesi relativa al *punt da vergjnis*: «Il cult da Vergjnis a'nd'a lis sôs lidrîs tai antics leams tra lis comunitâz cristianis di Aquilèe e di Alessandrie». Non essendo la toponomastica materia di nostra competenza — né comunque di facile utilizzo — avvertiamo che le poche (?) coincidenze etimologiche riscontrabili sono tutte ampiamente ipotetiche, necessitando di una verifica «tecnica» da parte di esperti. I lavori *ad hoc* qui citati fanno comunque raramente ricorso ad etimi greci (interessante il caso segnalato da Maurizio Puntin del termi-

volle o non se la sentì di riferire o che addirittura non era stato in grado di comprendere e di memorizzare a motivo della loro osticità fonetica) ([23]). Il curato termina l'elenco degli uomini dicendo che la testimonianza di questi ultimi potrebbe essere solo sostituitiva di quella delle donne, vere protagoniste, le quali non potranno negare «un fatto così notorio e pubblico» ([24]).

Le osservazioni che qui occorrerebbe fare sarebbero molte, ma ci limitiamo ad alcune, esponendole non per ordine di importanza, ma con l'ordine soggettivo della ricerca che s'è condotto a più riprese e con più sorprese.

Innanzitutto s'è imposta l'evidenza che si tratta di gesti rituali legati alla notte del sabato della festa di Pentecoste: essi vengono ripetuti per *almeno* tre giorni di seguito (e purtroppo non sappiamo né se le donne in oggetto continuarono le loro danze notturne per altri anni, né se e con quali risultati intervennero gli officiali del Tribunale dell'Inquisizione) e siamo certi che si trattava di un rito di assai profondo (diremmo antico) *enarcinement*: lo sprezzo con cui le donne ridicolizzarono il capellano «canzonandolo» insistentemente, e l'orgoglio e la spavalderia con cui Maria Alessandrina affrontò lo stesso vicario curato, accertano una sicurezza ed una «tranquillità di coscienza» davvero sorprendenti. Pare quasi che i precedenti preti non avessero trovato nulla da eccepire su una prassi che ben prima del 1624 avrebbe dovuto trovare analoga censura, almeno a partire dal Concilio di Trento (ma sappiamo che tribunali dell'Inquisizione funzionarono — ed efficacemente — anche in Friuli già almeno dalla prima metà del XIV secolo) ([25]).

La constatazione che la radice dei termini *Scjaràzz(-ola)* e *Maràzz(-on;*

ne usato a Fiumicello per indicare le festività di Natale e del Capodanno: *medàulis*, che, secondo lo studioso, potrebbe venire da μεταβολή; come del resto *biât/beât/macaròn* da μακάριος; *calóbie* dal χαλυβιαι attestato, per la costa veneta, da C. Porfirogeneto; e come *Pighin* da πηγή; Portus*naonis* da νᾶον; Noax, Noacco, Novacco e Novacuzzo da νόα/νάω; *panarie* da πανάριον; *criùre* da χρίω; *comedón* da κωμηδόν ed appunto *scjaraz* da χαρὰξ e *agrie* da ἀγρίαι) o aramaico-ebraici (*Asín, Māqôr, Majàn, Azzàn, Miculàn:* quest'ultimo riferito anche dall'ebreo librettista di Mozart Lorenzo da Ponte di Ceneda nelle sue *Memorie*, I).

([23]) Il ricorso alla testimonianza del gruppo virile per la conoscenza delle «parole formali», potrebbe anche alludere ad una struttura poetico-musicale del tipo «battente» con testi differenti nei «due chori». Ci potrebbe però sottostare anche un'allusione alla qualità «non fissa» del testo da intonare: sia per la setta dei Terapeuti e delle Terapeutridi (di cui si parlerà *infra*) che per le compagnie di *çimbaniste* veneziane siamo informati che utilizzavano sì testi «antichi» ma anche (che «improvvisavano»?) testi di propria invenzione durante le loro *performances*; ciò sarebbe in linea anche con la natura «automelica» della *villotta* friulana.

([24]) Questa annotazione del curato riveste notevole importanza al fine di stabilire la diffusione e la «pacificità» di questo rito, che evidentemente tale «notorietà e pubblicità» s'era potuto acquisire solo in un lungo processo di tempo (del quale comunque non conosciamo l'esatta «profondità»).

([25]) Cfr. G. PRESSACCO, *Il canto/ballo*, cit., p. 148, che riporta un decreto in lode di una «spedizione armata» del 1331 contro un uso pagano («celtico», «longobardo»?) di adorare una fonte ed un albero, nella zona di Caporetto (attualmente in Slovenia o meglio nella Car-

-ola), sui quali s'arrovellò inutilmente M. Schuler primo moderno editore dei balli di Mainerio ([26]), sono voci etimologicamente neo-greche diffuse in tale variante anche nell'Italia nord-orientale (il primo nel significato di *racli* o meglio *forcjàz*: palo di sostegno con biforcazioni verso l'alto; il secondo nel significato di arboscello di *finoc-*

niola, ma all'epoca sotto la giurisdizione del Capitolo Collegiato di Santa Maria Assunta di Cividale del Friuli); per eventuali interessi al toponimo *Caporetto* in questa direzione, cfr. R. DE VAUX, *Bible et Orient*, Paris, Ed. du Cerf 1967, pp. 261-276 (*Arche d'Alliance et tente de reunion*) che analizza etimologia e significato di *Kapporét (propitiatorium)*.

([26]) Cfr. *Il primo libro de balli di Giorgio Mainerio (Venedig 1578)*, ed M. SCHULER, Mainz Schott's Söhne 1961 (Musikalische Denkmäler, V). Nel pregevole saggio introduttivo (*Einleitung*) Schuler accenna ad una possibile vicinanza fonetica a «scaramuzza», maschera comica della Commedia dell'Arte: la *defaillance* non è grave però, poiché anche per «indigeni» non era facile giungere a tale radice neo-greca (o greco-alessandrina), deviando da tale ricerca l'invitante prospettiva di una etimologia musicologicamente più consueta (appunto l'utilizzo di balli negli *intermedi* musicali di qualche rappresentazione teatrale cinquecentesca) o geograficamente più vicina, magari al musicista: Parma o Piacenza, città con le quali il Mainerio aveva mantenuto quei rapporti che la lettera di dedica agli Accademici parmigiani attesta egregiamente. Il cenno a Piacenza è giustificato dalla presenza del ballo *L'ortolano*, che Manfred Schuler ipotizza in relazione ad una piacentina *Accademia degli Ortolani*: mi pare però che ora si debba tener conto anche dell'identità tematica che si segnala in G. PRESSACCO, *Giorgio Mainerio...*, cit., pag. 308 (con esempi musicali), con il *Charo hortolano* di Girolamo Ferruzzi, il più sopra citato musico e liutista friulano della seconda metà del sec. XVI, autore di una raccolta di intavolature per liuto di balli dell'epoca, intitolata *Fior di Virtù*. Sui balli del Mainerio, cfr. comunque anche A. ARCANGELI, *Il primo libro dei balli di Giorgio Mainerio*, tesi di laurea discussa all'Università di Bologna, Facoltà di Lettere, a.a. 1982-1983, che accolse il suggerimento di vedere nella *schiarazzola*, la *scràzzule o scjaràzzule*, cioè lo strumento cultuale popolare (raganella) così chiamato in Friuli (ma la diffusione è assai ampia ed antica, essendo utilizzata già ed ancora nel culto sinagogale): non è il caso di smentire tale iniziale identificazione, poiché anche in tal caso si tratta di «legni battuti», seppure meccanizzati! A Sanvidotto ho recentemente io stesso raccolto alcune testimonianze, del resto assai diffuse anche altrove, relative ad una pratica magica che prescrive(va) di andare a «bati i lens su lis croseris» (battere i legni ai crocicchi delle strade) per ottenere l'allontanamento delle streghe e/o delle loro fatture. La circostanza è attinente al nostro contesto, poiché riti notturni presso acque sorgive con uso di legni, ancorché eredità rituale sabbatico-pentecostale giudaico-cristiana e/o ebraica, non potevano, in seguito alla diuturna opera normalizzatrice della Chiesa post-tridentina, essere recepiti se non come «stregamenti». È in questo «gorgo» di suggestioni linguistiche che proviamo a «gettare» anche l'ipotesi d'una paretimologia popolare tra *lamiae* (vergini mitologiche che divoravano bambini: cfr. *Dizionario epigrafico*, IV, Roma 1943, *s.v.*, di S. MAZZARINO; S. Girolamo traduce così il biblico Lilith, cfr. E. PETOIA, *Vampiri e lupi mannari*, Roma, Newton Compton 1991, pp. 31-36), *lamae* (nome comune delle voragini paurose o di «sabbie mobili»: una dotta prova di tale transizione dà il Poliziano, *Panepistemon*, «Titulus Lamiae», relativo ad un *lucens fonticulus* fiesolano) e *lame/lamis* (diffusissimo microtoponimo friulano — ma si ricordi il significativo e frequente ritorno di tale termine in Abruzzo, nelle Marche e nella Puglia, anche quale agiotoponimo: *S. Marco in Lamis* — che indica una *olla* o polla risorgiva rimasta senz'acqua «corrente» e dunque impaludatasi: permane in loco il ricordo mitico e pauroso di persone, animali o cose inghiottiti da queste nostrane *voraci* — da βοϱά con *vora*gini — «sabbie mobili»). A questo musicalissimo tema (pensiamo alle suggestioni della *Cathédrale engloutie* di C. Debussy) è legato anche il «secolare» fenomeno geologico della *subsidenza* che tanto interessa la storia archeologica di Aquileia e di Venezia. Ma è attraverso il profondo buco delle olle che, secondo la credenza popolare, escono gli spiriti (maligni e/o purganti), *lis aganis* (ninfe/streghe) e i *goriùz!* Il buco delle olle è il pertugio

chio) ([27]); e che il termine *falalela* (pure — o poi — diffusosi ampiamente nei canti/balli veneziani del XVI secolo) ([28]) ha in alcune zone del Friuli (e particolarmente nel goriziano/aquileiese) anche il significato di motteggio delle «tiritere» o «tilulele», cioè delle rituali cantillazioni ebraiche ([29]), ha indirizzato le ricerche verso eventuali insediamenti ebraici (o giudaico-cristiani: la solennizzazione congiunta del *sabato* e della *Pentecoste,* lasciavano pochi margini ad alternative) di lingua greca in Friuli.

L'annotazione «in doi cori» ha indotto a rintracciare l'origine arcaica di questo modulo esecutivo: ci si è così ritrovati a consultare anche il classico lavoro *Eastern Elements in Western Chant* di Egon Wellesz ([30]), ove si afferma che la prima attesta-

per e dall'al di là: ed in questo senso si veda il tedesco *Hölle,* ed i collegati *hohl, Höhle, Holda,....* vicini per significato a voragine (*vora/bora*).

([27]) Cfr. A. PRATI, *Etimologie venete*, a cura di G. FOLENA e G.B. PELLEGRINI, s.v. *scrazzo* che rinvia al greco χαρὰξ (palo da viti), al latino *characia* (id.) e ad un *carracium* gia presente nella *Lex Langobardorum* (!); ed annovera anche il comasco *carasc* (palo da viti alto). Ma si veda per conferma W. MEYER-LÜBKE, *Romanisches Etymologhisches Wörterbuch*, Heidelberg, C. Winter 1968, s.v. *1862: characium,* che ne elenca i derivati in diverse regioni padano-lombarde-piemontese e sud-francesi; ed ha anche un *harac* rumeno, che egli dà quale derivato dal *neo-greco*; ma si veda anche l'integrazione allo stesso *n. 1862* di P. A. FARÈ, *Postille italiane al «Rew» di Meyer-Lübke comprendenti le «Postille italiane e ladine» di Carlo Salvioni*, Milano, Ist. Lombardo di Scienze e Lettere 1972, che registra (finalmente) anche il friulano *schiarazz* (broncone); la diffusione di *scjaràzz* (e del relativo verbo *scjarazzà*) in sostituzione di *racli* (*raclà*) si riscontra in Friuli prevalentemente se non esclusivamente nella Bassa friulana e lungo i corsi d'acqua navigabili(in particolare del Tagliamento e del Varmo), cioè nei paesi di giurisdizione Savorgnan: cfr. ad esempio il diverso uso nei contigui abitati di Belgrado-Sanvidotto (*scjaràzz*) e Codroipo (*forcjàz*), sebbene non si possa ritenerli sinonimi, poiché il *racli* non ha la biforcazione terminale, che nello *scjaràzz* aveva la funzione di divaricare i tralci della vite (e nell'aratro-vessuro quella di permettere la presa delle due mani); va qui notato che tale *scjaràzz* si utilizzava significativamente anche per sorreggere le zucche d'Alessandria (*cóčıs di cuél)*, nelle quali si conservavano le sementi, affinché non venissero intaccate da umidità e da muffe. Per *Marazz(ola)* si ricordi che Marathona è la «piana del finocchio» e che resiste ancor oggi quale cognome nel goriziano (Marazz, Maratson, ...).

([28]) Si vedano le interessanti osservazioni di C. SACHS, *Le sorgenti della musica*, Torino Boringhieri 1979, p. 88, a proposito del «nonsense» *fa la la,* «un antenato di queste espressioni... onnipresente alla fine di ogni strofa delle *canzoni da balletto* italiane del Seicento. Tali ritornelli si possono far risalire alla musica arcaica... I rapidi *nigunim* degli Ebrei cassidici... non sono più insensati della glossolalia dell'estasi religiosa, che nella Bibbia inglese è descritta come un «parlare con la lingua» (1 Cor. 14)».

([29]) Cfr. G. VIDOSSI, *Appunti sulle denominazioni dei pani e dolci casarecci in Italia*, in *Saggi e scritti minori di folklore*, Torino 1960, p. 393, che ritrova tale uso per designare inizialmente il pane azzimo e poi anche la «cantillazione» rituale della *Torah* e dei Salmi da parte di famiglie ebraiche nel goriziano (territorio di intenso insediamento ebraico: si pensi solo all'ampio se pur tardo ghetto di Gorizia ed anche al celebre glottologo Graziadio Isaia Ascoli che fu tra i fondatori della Società Filologica Friulana ed al filosofo e poeta Carlo Michelstaedter). Non è poi da tralasciare la circostanza che ancor oggi nella zona è presente il cognome *Falilòn*(e), portato da una famiglia di *mugnai.*

([30]) *Studies in the Early History of Ecclesiastical Music*, Oxford-Boston, 1946 (Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia, II) pp. 50-54; ma cfr. anche G. CATTIN, *Il Medioevo I,*

zione di tale modulo esecutivo in epoca cristiana si trova nella «operetta» ovvero «trattatello» *De vita contemplativa* di Filone di Alessandria. Quest'opera è dedicata ad una ammirata presentazione-esaltazione di una comunità o setta giudeo-cristiana, formata significativamente da donne e da uomini, le Terapeutridi e i Terapeuti, che nella prima metà del I secolo d.C. vivevano una «strana» esperienza di vita ascetico-mistica di tipo in parte individuale (eremiti), in parte comunitario (cenobiti), nelle vicinanze (per la precisione, nelle solitarie campagne: ἐν ταις μοναγρίαις) di Alessandria d'Egitto: in essa — e ciò sarebbe stato impossibile o quantomeno eccezionale per il mondo ebraico, ma anche giudaico — le donne avevano un ruolo di particolare rilievo. La descrizione particolareggiata di questa setta-comunità (che nel mondo tardo-giudaico fa da *pendant* alla contemporanea ma più celebre setta-comunità-movimento degli Esseni di Qumran) porterebbe lontano dal presente assunto: sono però indispensabili alcune informazioni che hanno un forte interesse sia per la storia della Chiesa di Aquileia e delle sue particolari vicende storiche, sia per la storia di Venezia e delle Venezie, che religiosamente da Aquileia-Grado «prese» o ereditò, oltre che il titolo patriarcale, anche l'indirizzo ecclesiologico di tipo marciano-alessandrino.

La presenza di un consistente insediamento ebraico o giudaico nella città e nelle vicinanze di Aquileia è attestato innanzitutto dalla imponente *sinagoga-basilica* di Monastero, nel cui tassellato pavimentale sono state messe in luce 36 iscrizioni greche e latine contenenti circa *50 antroponimi giudaici*. L'ipotesi che il toponimo si riferisca ad una fondazione monastica femminile medievale deve fare i conti con un celeberrimo (ma ancor misterioso: *pour cause!*) cenno autobiografico di Rufino di Aquileia, il quale in un passo della sua *Apologia (contra Hieronymum)* afferma: «Ego, sicut et ipse et omnes norunt, *ante annos fere triginta in monasterio iam positus*, per gratiam baptismi regeneratus, signaculum fidei consecutus sum per *sanctos viros* Chromatium, Iovinum et Eusebium, opinatissimos et pro-

Torino, EdT 1979, pp. 7-11 (*Matrice giudaica del culto cristiano*); E. WERNER, *Il sacro ponte*, Napoli 1983; e dello stesso A. il ponderoso saggio s.v. *Jewish music* in *The New Grove...*, cit., IX, pp. 614-645; ma anche *Die judischen Wurzeln der christlichen Kirchenmusik*, in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hersg. K. G. FELLERER, I, Kassel, Barenreiter 1972, che a pp. 29-30 riferisce il «caso strano» di una versione melodica *missolidia* («diventata un chiaro Do Maggiore»: su ciò cfr. G. PRESSACCO, *La traduzione liturgico-musicale di Aquileia*, in *Tradizioni periferiche della monodia liturgica medioevale in Italia*, a cura di G. CATTIN e CH. STROUX, Atti del XIV Congresso della SIM, Torino, EdT 1990, pp. 119-129) dell'*Iste confessor* di Paolo Diacono, diventata *Barchu der hohn Feiertage* in ambienti della Sinagoga tedesca nella seconda metà del XVIII secolo, «malintesa» (*missverstanden*) nel metro e nell'ambito, forse perché «molto diffusa e popolare». Cenni ampi ai Terapeuti in relazione al canto liturgico fa anche S. CORBIN, *La musica cristiana dalle origini al gregoriano*, Milano, Jaca Book 1983, pp. 10; 67.

batissimos in ecclesiis Dei episcopos, quorum alter tunc presbyter beatae memoriae Valeriani, alter archidiaconus, alter diaconus *simulque pater mihi et doctor symboli ac fidei fuit*».

Interessante ci pare la circostanza che Rufino accenni all'età in cui entrò in questo *monasterium: prima dei trent'anni;* ciò significa dopo i 25: era questa l'età ritenuta minima presso gli Esseni per poter essere ammessi tra coloro che «si dedicavano al servizio della comunità». L'editore moderno di Filone, in base ad analogie tra i Terapeuti e gli Esseni di Qumran, ritiene che pure per i primi valesse tale limite per l'ufficio di servizio quale υπερέτης (si ponga attenzione a questo termine «marciano») (31). A queste affermazioni di Rufino va accostata quella di Girolamo (che con lui, Fiorentino e Bonoso *insignes monachi*, condivise quell'esperienza ascetico-culturale ad Aquileia) relativa alle *sante donne* (la madre Anna e le sorelle «vergini profetiche» — si ricordino le quattro figlie «profetiche» di Filippo di At. 21, 9 — di Cromazio, *in primis*) che pare conducessero esse pure un tipo di vita ascetico-collettiva in Aquileia (32). Si tratterebbe dunque di un'esperienza religiosa e culturale di tipo «misto», che prevedeva la «vicinanza» (usiamo di proposito questo termine «equivoco» e onnicomprensivo) di un gruppo di donne e di un gruppo di uomini.

Procedendo sinteticamente: sceglievano di vivere «in campagna», cioè fuori (e lontano quanto basta a scoraggiare i disturbatori e i curiosi: tre ore di cammino) (33) dalla vita turbinosa della grande e cosmopolita città di Alessandria; non vivevano però nel deserto, ma in zone ove vi fosse abbondanza di acque sorgive (cioè «salienti» e dunque «dolci» buone — per la salute fisica e spirituale — e perenni, quali polle, olle, gorghi, con derivanti laghetti, rigagnoli e/o ruscelli: Filone parla della

(31) Cfr. *De vita contemplativa*, ed. F. DAUMAS, Paris, Ed. du Cerf 1963 (Les Oeuvres de Philon d'Alexandrie, 29) p. 132, n. 2, relativa al par. 71, in cui si tratta del servizio «diaconale» a tavola durante il pasto rituale, affermando che quanti lo fanno ὑπερετοῦσι come ὑιοὶ verso i genitori: come s'è già detto, sono proprio questi i due termini che il Nuovo Testamento usa per designare l'attività del giovane Marco nei confronti di Pietro e di Paolo e Barnaba (At. 13, 5; 1 Pt. 5, 13; in 2 Tim. 4, 11: εὔχρηστος εἰς διακονίαν).

(32) Cfr. A. GRILLI, *San Girolamo: un dalmata e i suoi corrispondenti*, in *Antichità Altoadriatiche* XXVI, II, Udine 1985, pp. 297-314, che accenna ad analoghe esperienze nella limitrofa sua regione d'origine, in cui erano inseriti una sua sorella, il «monaco» Antonio, Eliodoro e la zia Castorina, ed al «centro ascetico di grandi dame» da lui raccolto a Roma; è interessante notare come Girolamo parlando di Bonoso sottolinei l'opportuna precisazione che gli Aquileiesi fanno comunicandogli che «da vero figlio dell' ἰχθύς, si è rivolto a *luoghi fra le acque*, mentre io, macchiato dal peccato originale, come i basilischi e gli scorpioni, tengo dietro a tutti i luoghi ben secchi...». Lellia Cracco Ruggini si riferisce a questo gruppo «attivo, affiatato di monaci e asceti», ritenendo che conducessero «allora vita in comune» (cfr. *infra*, n. 43).

(33) È evidente che le «tre ore di cammino», oltre che una distanza ritenuta da «keep out» per curiosi e «turisti», potevano essere interpretate anche quale simbolica riproposizione dei «tre giorni di cammino» di Es. 15, 22, come si vedrà appresso.

zona del lago *Mariout*, termine pure interessante per l'ono- e toponomastica locale): essi non bevevano né acqua di cisterna, né acqua di canale, ma solo ὕδωρ ναματιαῖον/διαυγέστατον, *acqua di risorgiva*, «acqua che sgorga, che sale», che proviene cioè dall'al di là (si ricordi che la stessa *Torah* è spesso paragonata ad un pozzo e che presso il pozzo Gesù si propone alla Samaritana quale *acqua viva*) ([34]). Tale scelta poteva avere durata temporanea — si trattava probabilmente di forme che oggi chiameremmo di «ritiro spirituale» — ed era caratterizzata dall'isolamento (μοναγρίαις) in abitazioni ove, accanto al «giardino» o recinto campestre (ἐν χῆποις: si pensi al toponimo nostrano *ghebo* e/o *zaghebo*, quest'ultimo rinvenibile ad es. nel parco, con abbondanti olle di villa Caratti a Paradiso, ove è attestato un antico toponimo/*titulus* di S. Ermacora), c'è l'eremitaggio o monastero (proprio μοναστῆριον, termine usato da Filone con piena coscienza del «neologismo»: per prepararlo lo pone accanto ad altri due termini rarissimi: σεμνεῖον «santuario?» e μοναγρία «luogo campestre isolato») ([35]). Presso questi piccoli *«oratori» individuali* essi si dedicavano durante tutta la settimana alla *preghiera*, alla *contemplazione* ed allo *studio delle Sacre Scritture*, ma anche alla *composizione poetica* e specialmente *musicale*: e Filone si diffonde alquanto e con precisione nella descrizione del tipo di tecnica compositiva corale e di scelte metri-

([34]) Su ciò cfr. ad es., I.M. BOVER, *Christus, fons aquae vivae*, «Verbum Domini» I, 1924, 4, pp. 109-114. Ma il tema, biblicamente parlando, è ricchissimo e tra i più arcaici.

([35]) Anche in questo caso il riferimento a toponimi, inspiegati dai locali glottologi, è stringente: un *agrìe* si riscontra a Driolassa presso Palazzolo dello Stella, ove del resto, come a Codroipo ed altrove, c'è anche un *ghebo*. Per la strana specificazione «dello Stella», relativa al fiume di Palazzolo, annotiamo qui, prendendone due dal Desinan, tre possibili derivazioni etimologiche: 1) da *stilla/stillare*, in rapporto ad acqua sorgiva e (in contrasto?) all'acqua torbida di Anaxum; 2) da *hastella* diminutivo di *hasta*, cioè *bastone*, «legno alto»: ma sarebbe «troppo conveniente» con il nostro «scjaràzz»!; 3) da στέλλονται πρός τι χωρίον, cioè *inviati*, «gruppo di persone scelte tra le migliori e inviato *in colonia*, affinché ritrovino, come nella residenza d'origine, un luogo adatto e propizio», con caratteristiche cioè di alture scistoso-marnose e di abbondanti acque risorgive. Nel caso dei Terapeuti la «missione» si fissava a 2-3 ore di cammino dalla città di Alessandria: e la distanza tra Aquileia e Palazzolo è a un dipresso tale. Dal *Vocabolario friulano* del Pirona riportiamo: «*Lame* = pianura o campagna concava e bassa in cui l'acqua si distende e s'impaluda. Così a Palazzolo e a Precenicco (!) certe bassure occupate da boschetti e piante palustri ove l'acqua ristagna...; *specchio di acqua limpida, senza corso apparente, tra le dune* del litorale... Specchio d'acqua...». Ma cfr. L. CORRADO, *I nomi locali del Comune di Palazzolo dello Stella*, Udine, Soc. Filol. Friulana 1972, che a p. 12 registra *lame, lamâr, lamarùt, lamasòn* (*Amason*), *lamis, lamuzze*. L'abbassarsi delle falde per l'azione di bonifica ha in parte, ma recentemente, modificato l'idrografia della bassa pianura friulana. La presenza di «olle» e «lame» nelle *sorgive di Baars* (cui ci paiono da collegare anche i numerosi *barêts*, sparsi nel territorio friulano, vedi Rivignano, Muzzana, ...) a sud di Osoppo, che si vedrà collegabile a tale identità idrografica, può dare un indizio per spiegare anche il (fito-)toponimo *Osôf* locale e perciò pure quelli di Latisana-Palazzolo, di Martignacco e di Bertiolo-Sterpo (*troi da l'osôf*) come poco sotto si vedrà.

Firenze, Battistero di S. Giovanni, porta; Maria (Myriam) profetessa, sorella di Mosè rappresentata mentre balla e suona il tamburello da L. Ghiberti.

Venezia, Caffè Quadri; raffigurazione allegorica di G. Ponga del Carnevale di Venezia nel XVIII secolo, con danzatrice di furlana *che s'accompagna suonando il tamburello.*

Udine, Oratorio della Purità; scena biblica di danze femminili con tamburello dipinto da G.D. Tiepolo.

co-ritmiche adatte ad una adeguatamente santa e calma *danza liturgica*. Solo per il *sabato notte* era prevista la riunione collettiva in una grande sala, divisa in due «aule» da una barriera solida ma «praticabile» (θωράκιον) che veniva tolta al momento delle *danze* rituali e dei *canti* sacri eseguiti *in due cori*, di donne cioè e di uomini rispettivamente. L'esecuzione corale e coreica era preceduta dall'elezione di due capicoro o *praecentores* (ἡγεμὼν δὲ καὶ ἔξαρχος), scelti in base al loro talento ed alla loro abilità melico-coreica (*plein de talent, celui qui chante le plus juste,* dice l'editore moderno F. Daumas). Ma se ciò avveniva ogni sabato, la grande veglia (τὴν ἱερὰν παννυχίδα) era quella della notte del sabato della Pentecoste, che iniziava al calar del sole e durava fino all'alba: essa conosceva apici di entusiasmo (ἐνθουσιῶντες) mistico-estatico, paragonabili a quelli dell'Esodo e a quelli delle feste bac-

chiche (ἐν ταῖς βακχείαις) ([36]); al qual punto i due cori finivano per formarne uno solo: la descrizione delle danze e delle esecuzioni corali «alternate», «antifoniche» o «battenti» è assai precisa e comprende anche un interessante *apax legomenon* musicale ἐπιχειρονομοῦντες (καὶ ἐπορχούμενοι), che F. Daumas traduce «frapper des mains en candence (et danser)», ma che E. Wellesz rende con un più generico «gesticulating» ([37]). Va rilevato che essi nella «grande notte della Penteco-

([36]) L'editore F. Dumas pare preoccuparsi di quanti potessero scandalizzarsi per tali danze sfrenate (ed il pensiero va al nostro vicario curato di Palazzolo!), perciò subito richiama le origini religiose della danza quale arcaico e sacrale mezzo d'espressione liturgica: cfr. *De vita contemplativa*, cit., p. 142-143, n. 3, che cita, oltre a Es. 15, anche 2 Sam. 6,5 relativo alle danze delle figlie d'Israele che per il 15 di Ab e per lo Yom-Kippur (= Festa delle Tende) danzavano nelle vigne e ricorda come all'epoca di Filone ancora si danzasse nel Tempio di Gerusalemme da parte di uomini importanti della Comunità; egli elenca anche le citazioni di Neem. 12, 271 e Cant. 7, 1, più specifiche per le danze «in due cori». Ma sulla funzione tutta particolare che le donne hanno nella danza ebraica, cfr. ad esempio G. F. D'ARONCO, *Storia della danza popolare e d'arte*, Firenze, L. Olschki 1962, pp. 67-69; e C. SACHS, *La musica nel mondo antico*, Firenze, Sansoni 1963, pp. 49-53; 84-86, che fa esplicito riferimento a Filone e ai Terapeuti: egli ricorda anche che nelle danze del sabato era proibito il «maneggio dei *tamburelli* (o timpani o cembali) sostituiti con il battito delle mani» (ciò può valere anche per il caso dei nostri Terapeuti e dei loro riti sabbatico-pentecostali). Non va dimenticato che funzioni «terapeutiche» erano attribuite alla danza (specialmente dopo i pasti) anche dai contemporanei filosofi «pagani», quale espediente igienico e dietetico. Il prof. G. B. Pellegrini mi invita a ricordare però come nel Medioevo e fino a non molti secoli fa, la ballerina s'identificasse con (una) donna «impudica»: il che, come si comprende, ben s'addice al caso della «coreuta» o «capodanza» di Palazzolo, Maria Lissandrina. È questa personalità sfrontata e sprezzante che con il solo suo nome e cognome (o soprannome) stabilisce un rapporto diretto con Alessandria d'Egitto e con la Maria (Myriam) dell'Esodo; in questo senso cfr. F. ZORELL, *Maria, soror Moisis*, «Verbum Domini» 6, 1926, 9, pp. 257-263. È importante riportare un inedito documento dell'Archivio parrocchiale di Palazzolo dello Stella (*Liber baptizatorum*) che chiarisce sia l'esatto «soprannome», sia la fondatezza dei rilievi «morali» del vicario curato: già qualificata come vedova nel 1624, ella in data 16 aprile 1626 battezza un figlio (significativamente Giacomo!) avuto «da padre ignoto». Ecco la trascrizione integrale dell'atto di battesimo registrato dallo stesso curato Bernardino Morra: «*Iacobus filius Marie Alexandrine* (*et incerti*, depennato) *vulgo quesitus seu saltem incerti patris baptizatus fuit. Patrini fuerunt ser Verginius Buffa et Magdalena filia q. ser Marci de Marcis*»: quel *quesitus* seguito dal *seu saltem* è estremamente espressivo. Indubbiamente interessante anche il nome del padre della madrina Maddalena (già segnalata quale compagna «di danze» della *Lissandrina* nel documento del 1624), con quell'insistenza nella trasmissione del nome di *Marco*.

([37]) Il termine esprime esattamente un fatto tecnico: è la mano o sono le mani che determinano il ritmo della danza; tenendo presente il modello delle donne dell'Esodo, cui i Terapeuti espressamente si richiamano e si ispirano, è da ritenere che in analoghe danze non sabbatiche con le mani battessero o agitassero uno strumento ritmico. Ciò si attaglia alle descrizioni delle caratteristiche musicali o coreografiche anche della *furlana* a Venezia: assenza di strumenti «melodici» e uso del *çimbano*. Per le caratteristiche dello strumento ritmico *tof* (*toph, top*), nel quale ci pare di poter identificare il *cembano* (*cimbalum, tympanon*) scosso e/o percosso con le mani, cfr. R. GOWER, *Usi e costumi dei tempi della Bibbia*, Torino, LDC 1990, pp. 305-309 (*Strumenti musicali*), che così lo descrive: «strumento a percussione costituito da una membrana (Is. 5, 12). I tamburi variavano di dimensioni ed erano percossi *con le mani* o *con le bacchette*. Quelli *più grossi* erano suonati contemporaneamente *da due persone* (Es. 15,

ste», dopo le letture, l'omelia ed il pasto rituale si davano a tali danze ed ai canti in due cori nell'intento dichiarato (e per noi importantissimo) di imitare quanto avevano fatto Maria e Mosé subito dopo il passaggio del Mar Rosso ([38]). La consultazione del relativo passo del libro dell'Esodo (XV, 19-26, brano redazionalmente compatto e ben diviso sia da ciò che precede che da ciò che segue nonostante il «titoletto» che nelle moderne edizioni divide i versetti 20 e 21: vero «libello» o *récit* primitivo dei due eventi della Pasqua e delle Pentecoste compattati, caratterizzato dall'autodesignazione di Jahvé quale «colui che guari-

20) (si badi bene a quest'interpretazione del nostro passo, spesso tradotto in modo approssimativo)». L'A. inoltre precisa (pp. 309-312: *Musica ebraica*) che «la caratteristica della musica ebraica era la prevalenza del ritmo sulla melodia. Il canto era antifonale, cioè un gruppo rispondeva all'altro (Is. 18, 7), cantavano alternandosi. La natura ripetitiva dei salmi favoriva il canto alterno di due gruppi di persone». La struttura musicale di *Scjarazzola Marazzola* risponde perfettamente a questa caratteristica: ha infatti la struttura AA, BB (ritornellata evidentemente «a piacere») che si ritrova tale e quale in molte villotte popolari friulane (citiamo solo il noto: *O ce biel cjscjél a Udin*), che venivano pure eseguite anticamente e tradizionalmente (v. ad es., la citata attestazione di C. Percoto) da due gruppi contrapposti di uomini e donne sulle piazze del paese, nella forma del *diverbio/contrasto*. Aggiungiamo qui anche un'osservazione che ci pare rilevante per determinare l'arcaicità della melodia di *Scjarazzola*: si tratta di una *chiara struttura modale di modo primo* (dorico, *protus* greco) che vede svolgersi la linea melodica attorno ai gradi «forti» e che comunque conosce lo spostarsi dell'*ambitus* della seconda frase nel contiguo *primo modo plagale* (secondo modo ecclesiastico). Aggiungiamo ancora che anche il termine *top* o *toph* o *tof* potrebbe trovare dei derivati nei diffusissimi cognomi friulani Top (Canussio), Toppo, di Toppo, Toful, Toffolo, Toffoli, della Toffola, Toffoletti, Toffolutti..., che corrispondono all'italiano Tamburo, Tamburini, Tamburrano: è infatti ancora diffusa l'espressione «gràs come un tóful» specialmente riferita a bambini paffutelli (e che dunque nulla ha da vedere con un diminutivo di Cristoforo). Come del resto il nome dello studioso qui citato, Gower, ha eco evidente — si direbbe meglio, calco — nel diffuso cognome di Varmo, Gover.

([38]) La compattazione delle celebrazioni liturgico-rituali della Pasqua e della Pentecoste che raggiunge «climaticamente» il culmine in un'unica «grande notte», è discussa ad es. da A. JAUBERT, *La notion d'Alliance dans le Judaisme aux abords de l'Ere Chrétienne*, Paris, Ed. du Seuil 1963 (Patristica Sorbonensia, 6), pp. 355-362, con particolare riferimento all'associazione Pasqua-Alleanza-*Berìt* presso la setta dei Terapeuti di Alessandria d'Egitto. Ne riportiamo qualche espressione: «D'aprés le récit philonien, le repas qui attire l'attention chez les Thérapeutes est celui «de la fête-préliminaire (.....) d'une grande fête que la Pentécontade a reçue en partage» (*De vita contemplativa*, 65). En cette «fete-préliminaire» des dances et des choeurs d'hommes et de femmes reproduisent la scène liturgique d'Exode 15, 1-21 à l'imitation des choeurs conduits par Moise et par Mjriam, reprenand le cantique du passage de la Mer Rouge». Ma si veda anche il più specifico J. POTIN, *La fête juive de la Pentecôte*, I, Paris, Ed. du Cerf 1971 (Lectio divina, 65 a), pp. 124-131, che fa cenno al valore «scismatico» della celebrazione della Pentecoste quale festa del dono della Legge ed anche alla *commistione in essa di riti-culti agrari primitivi* che nella tradizione «centrale» (e urbana) del Tempio di Gerusalemme si erano (o erano stati) gradualmente eclissati (anche se non eliminati): «... elle est devenue pour ainsi dire la fête de la «separation» dans les milieux qui ont fait schisme par rapport au Temple et à l'ensamble du peuple»... «La relation entre Pentecôte et don de la Torah deviendra ensuite traditionelle. Le caractère agraire primitif de la fête disparaîtra peu à peu au profit du rappel de l'événement du Sinai». A p. 127 si potrebbe trovare una spiegazione al termine

sce», il *Terapeuta* appunto, da cui «i nostri» prendono il nome) ha sorprendentemente rivelato una struttura assai simile a quella riferita dal documento di Palazzolo dello Stella ([39]).

Infatti riferisce che, appena passato il Mar Rosso e visti sommersi cavalli e cavalieri del faraone, Maria la profetessa, sorella di Aronne, prese in mano un tamburello (e qui veniamo all'interesse per il nostro assunto: è una danza accompagnata dal solo «cimbano», cioè dal solo tamburello, la *furlana* ballata fino all'estenuazione — anche per 54 volte di seguito — per lo più alla fine delle feste e dunque fino a notte

«*lustrando* la villa...» del nostro documento del 1624: «La présence de l'*hysope* dans le repas cultuel des Thérapeutes est donc un élément détaché de sa fonction primitive qui, cependant, a été conservé pour rappeler le rite de la conclusion de l'Alliance d'Ex. 24. Tous les aliments concourent ainsi à donner au repas des Thérapeutes un aspect rituel centré sur le renouvellement de l'Alliance. Le repas cultuel a lieu le sabbat, *tous les 49 jours*... C'est à propos de cette cinquantaine... que Philon parle incidemment de la Pentecôte, la plus grande des fêtes chez le Thérapeutes. Mais il ne nous dit rien sur la nature de la fête elle-même... la Pentecôte tombe le dimanche, ainsi qu'à Qumran, ... chez les Boéthusiens, les Samaritains, les Qaraïts...». Ma più particolareggiata sulle implicazioni dell'uso dell'*issopo* (ben oltre che nel pane azzimo dei Terapeuti) è JAUBERT, *La notion....*, cit., nell'Appendice II (*Remarques sur le repas des Thérapeutes*), pp. 447-481: l'issopo entrava nella composizione dell'acqua lustrale, ma serviva anche per l'aspersione dell'acqua lustrale...; in Es. 12, 22 è con un mazzetto o fascio di issopo che si doveva spruzzare il frontone e gli stipiti della porta nelle case degli Ebrei in Egitto con il sangue dell'agnello pasquale... In Gv. 19, 29 la *canna* su cui è elevato il ristoro al Crocifisso diventa da *calamo* (in Mt e Mc), issopo. La *Lettera agli Ebrei* (le cui affinità «alessandrine» sono state a più riprese rilevate), al rituale dell'alleanza mosaica con il sangue, aggiunge l'issopo che mancava in Es. 24. Da ciò può venire, come s'è accennato, la relativa «frequenza» in Friuli del fitotoponimo *osôf*: tra Latisana e (= verso) Palazzolo dello Stella; ad Osoppo evidentemente (l'attuale stemma del comune di Osoppo porta proprio un ramo di issopo, a confermare un rapporto che a qualche glottologo pare finora di non poter vedere); tra Ariis (o più precisamente Isernicco: *tal Zarnìc* zona «ad alta concentrazione terapeutica», a mio parere) e Sterpo (solo recentemente segnalatami, pare confermare l'ipotesi, trattandosi: di zona di sorgive; di una piccola collina, or sono pochi anni purtroppo spianata; di una zona chiamata *purcisions;* di un «salòn» ampio e dotato di una lapide con il leone di S. Marco: la memoria locale parla di un antico insediamento monastico, ma di strani monaci!); a Martignacco, come segnala il Pirona nell'appendice toponomastica del suo *Vocabolario* (che riporta anche una *osovane* a Majano).

([39]) Il saggio che dimostra come tale *récit* consistesse inizialmente in una letterariamente compatta filastrocca o *word-play,* che meglio si direbbe una ballata/canzone con *testo assonanzato e ritmico,* opportuno quant'altri mai ad esser cantato e danzato, è di B.P. ROBINSON, *Symbolism in Exod. 15: 22-27 (Marah and Elim)*, «Revue Biblique» XCIV, 1987, pp. 376-388:378. È vero che a proposito di un precedente banchetto o di una cena rituale, nulla dice il documento di Palazzolo dello Stella: va però tenuto presente che nella denuncia il vicario si riferisce solo ai gesti «pubblici» del gruppo eterodosso, non a quelli da esso eventualmente compiuti «in door», al coperto. Però si è tentati dalla domanda: ma prima di questi *canti/balli*, iniziati e proseguiti a notte fonda, che facevano questi due gruppi di donne e uomini? La risposta più semplice è che facessero una cena, un pasto collettivo, solo dopo il quale uscivano «processionando e lustrando» (e questi due termini esprimono probabilmente due fasi alternantesi, ricordate forse anche da E. Wellesz, commentando Filone: «now stationary, now processional»); che fossero dei balli oltre che dei canti, lo attesta la pubblicazione di *Scjaraz-*

Udine, Metropolitana, Coro, Dossale di sinistra: Davide che ascolta Natan e suona l'arpa.

Udine, Metropolitana, Coro, Dossale di sinistra: Davide che danza e suona l'arpa *guidando la processione* (praesul) *che accompagna il trasporto dell'Arca dell'Alleanza a Gerusalemme.*

alta, se non all'alba, dalle donne «veneziane») e dietro a lei uscirono le donne con i tamburelli formando *cori di danze* (questa espressione è una traduzione assai approssimativa dell'originale ebraico: comprende comunque sufficientemente i due elementi del canto e della danza in cerchio): Maria fece loro cantare e ripetere il ritornello «Inneggiate al Signore» ([40]). Dopo tali manifestazioni di vittoria e di tripudio, Mosè fece «levare l'accampamento», cioè «togliere i pali» che reggevano le tende: ma procedendo nel deserto per tre giorni e non trovando che dei

zola, Marazzola proprio in un *libro de balli* da parte del musicista Mainerio e il termine «*falalela*», che il vicario dice «spesse volte aggiunto» (leggi, «inframezzato»). Sul tema del pasto o cena rituale (e/o sociale) presso confraternite laicali in Friuli, è utile segnalare che proprio nei centri della bassa pianura friulana (Varmo-Belgrado-S. Martino-Codroipo,... cui si è già fatto cenno altrove in relazione ad insediamenti ebraici ed alle giurisdizioni Savorgnan su tragitti commerciali stradali o fluviali) tali confraternite giungevano ad eccessi gastronomici che furono duramente censurati dall'autorità patriarcale con un apposito Editto. Nel 1584 il visitatore apostolico Cesare de Nores infatti si vide costretto ad intervenire contro di esse poiché «si dedicavano scandalosamente a *conviti collettivi* (*magnative*: preferite *le fave* «distribuite») con seguito di *balli e tripudia* che raggiungevano talvolta «*toni da baccanale*». Il fenomeno, a dire del Socol, tanto più si accentuava «quanto più ci addentra(va) nelle campagne»; evidentemente il fenomeno non è solo locale, (ma cfr. C. SOCOL, *La visita apostolica del 1584-85 alla Diocesi di Aquileia e la riforma dei Regolari*, Udine, Casamassima 1986, pp. 172-174). La grande diffusione che avevano questi abusi di «magnative» e di «balli» dietro paraventi religiosi, particolarmente nelle fraterne di questa zona del territorio aquileiese, viene rilevata da Socol appunto per il fatto che, per un'adeguata divulgazione del proprio *Editto dei conviti*, il visitatore apostolico dovette ricorrere alla stampa, mentre normalmente la diffusione di tali disposizioni canoniche avveniva tramite decreti manoscritti, stesi dalla cancelleria patriarcale; il Socol, comunque, non si pone la questione dell'origine di tanto abnorme diffusione di tale prassi in alcune zone del Patriarcato aquileiese; né nel resto si può affermare con assoluta certezza un collegamento qualsivoglia e tanto meno esclusivo con quanto qui si tratta: era però necessario segnalarne le coincidenze di tempo e di spazio. Il fenomeno assumeva comunque caratteristiche ancor più interessanti nella isoletta di Barbana, prospicente a Grado, ove i collaboratori del Nores riscontrano l'uso di «pentecostali» balli notturni che si prolungavano fino all'alba, da parte di donne e uomini che poi si fermavano a dormire all'interno dell'edificio sacro (il fenomeno è noto *alibi* col termine *incubatio*), mentre i balli si svolgevano all'aria aperta ed in piena notte: ma cfr. SOCOL, *La visita apostolica*, cit., p. 173, che però dagli *Acta* conservati a Padova non riporta questa parte, pur accennando a Barbana a più riprese: su ciò cfr. il recente G. PRESSACCO, *Echi arcaici nella musica friulana del Rinascimento*, «Atti dell'Accademia di Ss., Ll e Aa. di Udine», 83, 1990, pp. 137-175, che riporta in Appendice la trascrizione integrale del relativo passo degli *Acta* della visita del de Nores; è utile richiamare di nuovo che l'attuale santuario esaugurò un antico tempio dedicato al dio Beleno, protettore dei funzionari doganali e dei commercianti aquileiesi: ad un collegamento Sabato-Beleno accennava già acutamente G. BIASUTTI, *Aquileia e la Chiesa di Alessandria*, «Antichità Altoadriatiche» XII, 1977, pp. 215-229: 221, n. 12, riprendendo uno spunto già esposto nel suo precedente studio su *Sante Sabide*.

([40]) Cfr. in *Appendice* il testo di Es. 15, 19-27, diviso nelle tre redazioni *J, (J) e P*. A proposito del «ritornello», si tratta del «Cantate Domino» della *Vulgata*, riportato al v. 21, di cui «il cantico di Mosé» dei precedenti vv. 1-18 non sarebbe che un'amplificazione «sacerdotale» più tardiva: cfr. in Appendice le note a questo passo riprese da *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Ed. Dehoniane 1982, ove sorprendentemente si fa cenno anche ad *un frammento ritmato che non si armonizza con il «contesto»* relativo al v. 25, cioè proprio a quel versetto che ri-

laghetti di acque amare (Marà, appunto), il popolo si rivoltò contro la «sconsiderata guida» che li aveva «liberati» per condurli a morire di sete nel deserto, cioè contro Mosè. Questi allora «invocò il Signore il quale gli indicò un legno: lo gettò nell'acqua e l'acqua divenne dolce» (pare infatti possibile che Mosè fosse esperto di «tecniche di sopravvi-

porta l'indicazione data da Jahvè a Mosè di prendere il legno-palo-bastone (cfr. l'amplificazione di Es. 4, 1-17, e quelle seguenti e dipendenti) e di gettarlo nell'acqua. Eccone la traslitterazione in caratteri latini (per la quale ringrazio M. Masini e R. Fabris): 'EṢ WAYSHLEK EL HAMAYM WAYYMᶜTEQÛ HAMAYM; ma cfr. R. LE DÉAUT, *Targum du Pentateuque*, Paris, Ed. du Cerf 1979 (Sources Chrétiennes, 256), pp. 126-131; J. Z. LAUTERBACH, *Mekylta de Rabbi Ishmael*, II, Philadelphia 1933, pp. 91-95; S. J. SIERRA, *Commento dell'Esodo di Rashi di Troyes*, Genova, Marietti 1988, pp. 125-128, che tramanda come a Marà, Jahvè diede al popolo appena liberato affinché potesse *impegnarsi nel suo studio*, dei *brani della Torah*, cioè quelle parti che riguardano le norme del *Sabato*, della *vacca rossa* e dell'*amministrazione della giustizia*; e, a proposito dei cembali e degli altri strumenti di danza, come «le donne giuste di quella generazione credevano profondamente che il Santo Benedetto avrebbe fatto dei miracoli e perciò avevano portato strumenti di danza dall'Egitto». Ma si veda anche *La Bibbia*, a cura di L. A. SCHÖKEL-E. PACOMIO, Torino, Marietti 1980, da cui riportiamo il seguente commento alla sezione XV, 19-27 «La nota narrativa (vv. 19-21) potrebbe riferirsi a una *celebrazione annuale in cui l'inno era cantato e accompagnato con danze*; Maria intona il ritornello dal ritmo accentuato... i vv. 20-31 sono *il resto più arcaico di tutto il cantico e forse la più antica formulazione letteraria di tutto l'Antico Testamento* riguardante l'intervento salvifico di Dio presso il mare». Della redazione-tradizione J(ahvista), la più antica, questo passo rappresenterebbe dunque uno dei nuclei più arcaici, che presentando Dio più come *guaritore*, *medico*, *terapeuta* che come Legislatore o Essere/Assoluto (e si pensi al valore «alternativo» di questa teologia, rispetto a quella «metafisica» basata sul celebre passo di Es. 3, 14, che riporta l'autodesignazione di Jahvè: «Io sono colui che sono»), giustifica l'esistenza di una setta «tradizionalista» detta o autodesignatasi, dei Terapeuti (e dunque «dei medici»): e come non collegarvi la possibile e probabile radice aramaica originaria *ASÀ/ASÍN* poi traslitterata in greco come 'Εσσαῖοι/'Εσσηνοί da Filone e Flavio Giuseppe; tradotta infine in greco con Θεραπευταί, se lo stesso Sant'Ignazio vescovo di Antiochia si rivolge a Cristo, nella sua lettera agli Efesini, invocandolo quale «Medico» e se, in ambito locale, la pur tarda *Passio* di Ermacora, definisce lo stesso Marco «cristiano e *medico*». E proprio nella ripetizione rituale dello «schema» di Es. 15, 19-27, la setta trovava il momento pubblico e collettivo più intenso della propria vita «liturgica»: l'entusiasmo, l'estasi, l'ebbrezza o ebrietà (ἐνθουσιῶντες: ma è meglio ricordare qui la *sobria ebrietas*) di cui Filone parla a proposito dell'esito finale del rito della «grande notte» παννυχίς, trova giustificazione in tale *ripetizione/riproposizione/identificazione*, cui tendevano, però in modo riprovevole e «vizioso», anche contemporanee sette esoteriche ellenistiche (in questo contesto ci pare di leggere il rapporto Sabazio-Mitra-Dioniso, di cui più che qualche eco era pervenuta anche nei culti diffusi al Timavo e ad Aquileia). Ma sull'interessante «continuità» di vicini temi della tradizione guidaica negli scrittori aquileiesi, cfr. ad esempio J. DANIÉLOU, *Études d'exégèse judéo-chrétienne* (Les Testimoni), Paris, Beauchesne 1966 (Théologie historique, 5), pp. 63-75 (*La vie suspandue au bois: Deut. 28, 66*), che sul tema dell'*arbor vitae* allinea le testimonianze di Filone, della *Didaché*, di Clemente, Origine, Melitone, Cipriano, Rufino, Atanasio, dell'Ambrosiaster, ma specialmente di Cromazio, il cui caso Daniélou trova «particolarmente interessante», collocandosi nel contesto della «notte pasquale», come in Asterios, nello Pseudo-Ippolito e in Pietro d'Alessandria; l'A. non manca di ricordare il *Vexilla regis prodeunt* di Venanzio Fortunato. Il tema dell'*arbor vitae* e del *fons vitae*, sono nel nostro caso assai interessanti: è nota l'importanza annessa *in loco* alla tradizione della consegna da parte di Pietro a Ermacora, presente e presentante Marco, del *baculus* pastorale (e che altro è più in generale il pastorale se non una stilizzazione di quel *legno*/χαρὰξ

venza» nel deserto in grado di ridurre parte almeno della salinità o dell'alcalinità dell'acqua: si tratta comunque sempre del legno-bastone di Es. 4,17, che il contiguo v. 20 definisce «bastone di Dio» e di cui Mosè è tradizionalmente fornito; si veda in seguito anche Es. 7,20; 9,22; 10.13 fino al nostro 15,25; ma «sub specie medica» anche Sir. 38).

Riassumendo schematicamente la sequenza dei gesti storici e/o ritualizzati:

— *Celebrazione congiunta delle due feste di Pasqua-Pentecoste*
— *Riti del sabato notte* (letture, omelia...)
— *Canto/danza in due cori* delle donne e degli uomini (ma questi in posizione secondaria: di coro secondo o battente?)
— *rito del legno (aratro)* immerso nell'acqua allo scopo di ottenere l'acqua «buona».

Sono questi gli elementi fondamentali del rito «agrario» sabbatico-pentecostale che sorprendentemente si ritrovano in due riti cultuali così distanti nel tempo e nello spazio: quale unico elemento di collegamento può sovvenire la possibile funzione di tramite svolta per il territorio nord-adriatico dalla setta tradizionalista dei Terapeuti di Alessandria d'Egitto, le cui tracce «egiziane» si perdono dopo la metà del I secolo, ma che — al dire di Eusebio di Cesarea nella sua *Historia ecclesiastica* e di S. Girolamo nel

mosaico? la sua forma lo fa derivare più da tale origine che dalla Croce di Cristo la quale del resto, come Daniélou dimostra, non è estranea affatto a questi precedenti). Ma si veda nello stesso volume di Daniélou anche il saggio *La source du Temple*, pp. 123-137, per la presenza del tema dell'*acqua viva*/ὕδωρ τῆς ζωῆς in Zenone di Verona e nel *Pastore di* Erma, con cenni alle fonti di Elim ed all'aspersione lustrale («Vidi aquam...»). Per la significativa vicinanza ai temi esseni — e dunque terapeutici — cfr. quanto ne dice R. JOLY, *Introduction* a HERMAS, *Le Pasteur*, Paris, Ed. du Cerf. 1986 (Sources Chrétiennes, 53 bis), pp. 42-54, sulla scorta di quanto P. AUDET (*Affinités littéraires et doctrinales du Manuel de Discipline*, «Revue Biblique» 1953, pp. 43-82) aveva osservato a proposito dell'«istruzione dei due Spiriti»: «Il est permis de croire que les manuscripts découverts en 1947 au Kirbet-Qoumrân jetterront une lumière nouvelle sur cette question des sources juives d'Hermas... Lorsque toute clarté sera faite sur les nouveautés capitales de la mer Morte, on s'apercevera probablement qu' Hermas dépend surtout d'un courant de pensée juif très caracterisé, ce courante essénien...». Cfr. dello stesso J. DANIÉLOU, *Les symboles chrétiens primitifs*, Ed. du Seuil 1972, particolarmente i saggi *La vigne et l'arbre de vie*, pp. 33-47 e *L'eau vive et le poisson*, pp. 49-63, ove si ritroverà cenno al «mormorio dolce» dell'ὕδωρ ζῶν del II trattato di Zenone da Verona, che rinvia al celebre *Ecco mormorar l'onde* di Claudio Monteverdi ed a quell'originario suono cosmico, cui s'è fatto riferimento all'inizio di queste pagine. Ma su Zenone (cui, oltre queste ed altre assonanze aquileiesi, rinviano alcuni antichi *tituli* locali) quale esegeta del libro di Giona e dunque d'uno dei libri e dei temi più importanti della Chiesa di Aquileia (Girolamo dedica a Cromazio il suo commento a Giona), cfr. Y.-M. DUVAL, *Le livre de Jonas dans la littérature chrétienne greque et latine: Sources et infemence du Commentaire sur Jonas de saint Jerome*, 2 voll., Paris 1973, che affronta anche l'aggrovigliato nodo delle relazioni in proposito tra tradizioni giudaiche accolte da Origene, Girolamo, Rufino e Cromazio. Basti qui dire che i bagliori del grande mosaico aquileiese si rifrangono in alcune iconografie mariane «della salute» e nel grande, suggestivo e «orrido» affresco della discesa agli inferi di Gesù nell'abside della Metropolitana udinese.

suo *De viris illustribus,* rispettivamente all'inizio e alla fine del IV secolo — sarebbero stati fondati o evangelizzati da S. Marco ([41]). È facile immaginare come questa «voce» di Eusebio tocchi la «legenda» che vuole S. Marco evangelizzatore anche di Aquileia; ed è altrettanto facile comprendere come in questa prospettiva assumano un contesto più

([41]) II, XVI, 1-2 (se ne veda l'edizione curata da G. BARDY per *Sources Chrétiennes*, 31.41.55.73, Paris, Ed. du Cerf 1952, pp. 71-77) che, sulla scorta di Filone, ne sottolinea poi diffusamente (II, XVII) le caratteristiche di *studiosi* della Sacra Scrittura (Legge, Profeti), di *compositori di nuovi inni, cantici e salmi (su metri e melodie varie, ma sempre «con numeri gravi»), l'origine ebraica,* l'*attaccamento alle antiche tradizioni* (ma anche seguendo manifestamente le regole della Chiesa che ancora si osservano «e tra di noi»), la scelta di inviare nelle campagne fuori città i migliori tra di loro (...). Bardy annota (p. 74, n. 13) come Eusebio sia ammirevole quando tenta di assimilare agli Evangeli e agli scritti apostolici, i testi degli antichi uomini che per i primi guidarono la setta dei Terapeuti, lasciando opere stese col *metodo allegorico* (caro — com'è noto — ad Erma, agli alessandrini ed agli aquileiesi). Ma cfr. ad esempio S. TAVANO, *Nota marciana*, in «Felix Ravenna» s. IV, I/2, 1984-1985, pp. 465-469; ed anche G. FEDALTO, *Fondamenti storici della tradizione marciana aquileiese*, in *Memoria del sacro e tradizione orale*, Padova, Il Santo 1984, che avanza l'ipotesi che il «congedo» della *I Pt* («Salutat vos ecclesia quae est in Babylone coelecta et Marcus filius meus») possa riferirsi ad una permanenza di Marco presso la comunità cristiana di Babylon (Mišr) in Egitto e non alla Babilonia mesopotamica, come dal IV secolo — proprio sull'autorità di Eusebio di Cesarea — comunemente si ritiene. La polemica su questo passo di Eusebio fu particolarmente accesa nel XVIII/XIX secolo come attesta egregiamente A.M. MOLINA, *De vita et lipsanis Sancti Marci Evangelistae,* Romae 1864, acceso ed agguerrito sostenitore della natura cristiana e marciana dei Terapeuti, che invece difende dall'accusa (!) d'essere Esseni: un riflesso locale ebbi modo qualche tempo addietro (quando ancora non ne conoscevo le implicazioni) di rintracciare casualmente in una stampa settecentesca conservata nella Biblioteca del Seminario di Udine: G. GORGO, *Discorso nell'Accademica di monsignor Illustrissimo e Reverendissimo Dionisio Delfino patriarca di Aquileia etc., detto il giorno 15 maggio 1732*, Udine, G. B. Fongarino [1732], pp. 3-27, ove non si può mancare di rilevare la preoccupazione del buon accademico udinese di difendere la figura dell'evangelizzatore di Aquileia dall'accusa — «infamante» nel XVIII secolo — di essere anche stato fondatore di una setta giudaica: solo un «inciampo» di «quell'Eusebio che al riferir di Girolamo soprattutti era in prudenza, in dottrina et in eloquenza ornatissimo (*quis prudentior, doctior, eloquentior Eusebio*) può averlo indotto «nel volere il primo di tutti che i Terapeuti, i quali vivevano austeramente menando una vita tutta contemplativa nell'Egitto e particolarmente *nei contorni* d'Alessandria, fussero cristiani... All'incontro lo studio di tutte le deboli mie povere forze di impiegar io vi prometto, per dimostrarvi con chiarezza che i Terapeuti anziché Cristiani erano Ebrei». Non potendo smentire l'autorità di Eusebio, tenta di svellerne la premessa e quindi di toglierle il fondamento: è possibile e opportuno vedere qui riflessa una eco della «vergogna» che una parte della Chiesa aquileiese dei primi secoli forse sentì per una tale origine *in seguito* giudicata «non pura»? Si ritenne forse per qualche tempo che Marco, rientrato in Egitto da Roma, dove aveva steso il «Vangelo di Pietro, abbia avuto una «ricaduta» giudaizzante (o questo almeno poteva essere il giudizio delle chiese paoline *in primis*, ma anche ormai di quelle di fondazione petrina)? Sono solo domande queste, non ipotesi, evidentemente! È infatti Girolamo che accogliendo e rilanciando con rinforzo la notizia di Eusebio, nel *De viris illustribus* afferma a proposito di Marco (cfr. P.L XXII, coll. 621-624): «... et primus Alexandriae Christum annuntians, constituit Ecclesiam tanta doctrina et vitae continentia ut omnes sectatores Christi ad exemplum suum cogerit. Denique Philo disertissimus Judaeorum videns Alexandriae primam Ecclesiam adhuc judaizantem, quasi in laudem gentis suae librum super eorum conversatione scripsit... sic et ille quod Alexandriae sub Marco fieri doctore cernebat, memoriae tradidit»; mentre a proposi-

Udine, Metropolitana, Prima cappella laterale sinistra; La gloria di San Marco *(con S. Ermacora e il beato Bertrando), pala d'altare di G. Martini (1501).*

credibile il «lungo» richiamo dei *rustici aquilejenses* al culto sabbatico ed una nuova motivazione il «trafugamento» del corpo dell'evangelizzatore da Alessandria a Venezia nell'anno 828 da parte di due abili patrizi veneziani: loro intento era togliere alla «vecchia e rustica» Aquileia (dopo e oltre che una funzione emporiale e portuale ormai allo stremo) ([42]), anche il suo prezioso *palladio,* cioè il «motivo primo» del suo appellarsi al titolo patriarcale per il tramite della dichiarata fondazione marciana. Un'unica e antica tradizione, custodita pervicacemente dalla base popolare, univa forse tutti gli abitanti delle lagune altoadriatiche nel culto comune di S. Marco, oltre le divisioni politiche ed istituzionali, geografiche ed economiche che l'arrivo di popolazioni «continentali» (leggi, i Longobardi) aveva in quei secoli provocato. I dati e le possibili coincidenze che con questa ipotesi è possibile far quadrare ed intravvedere sono molti e vanno ben oltre quelli di cui in questa sede è parso sufficiente segnalare — ulteriormente, ma ancora interlocutoriamente — alcune valenze ([43]).

to di Filone dice (ibid., coll. 625-627): «Philo Judaeus, natione Alexandrinus de genere sacerdotum, idcirco a nobis inter scriptores ecclesiasticos ponitur, quia librum de prima Marci evangelistae apud Alexandriam scribens Ecclesia *in nostrorum laude versatus est*, non solum eo ibi, sed *in multis quoque provinciis* esse memorans et habitacula eorum dicens *monasteria*. Ex quo apparet talem primum Christo credentium fuisse Ecclesiam, quales nunc *monachi* esse et cupiunt...». Se pure questi connessi dati dei «riferenti» Eusebio e Girolamo debbano sottostare ad una normale trutina storico-critica, la loro preterizione sarebbe non ipercritica, ma acritica.

([42]) Il legame dei cristiani (o dei giudeo-cristiani?) della Chiesa di Alessandria con l'attività commerciale connessa al porto del grande emporio egiziano, è analizzato da G. R. MONKS, *The Church of Alessandria and the City economic Life in the Sixth Century*, «Speculum» 28, 1953, 2, pp. 349-362, che riferisce del «forte controllo» che i patriarchi di Alessandria esercitavano sui commerci navali, tramite la figura di un diacono a ciò dal patriarchio espressamente deputato; l'A. fa cenno anche ai rapporti con l'Adriatico e ad incursioni di «Lombardi»: ciò si dice anche in relazione al congiunto appellativo di *diaconus et oeconomus* attribuito nel VII-VIII secolo ad alcuni esponenti di rilievo del patriarchio di Grado(-Aquileia).

([43]) Sulla toponomastica giudeo-cristiana (con etimologia greco-alessandrina o aramai-

co-siriaca) in Friuli, gli indizi sono straordinariamente abbondanti, ma finora del tutto negletti, nonostante l'acuta avvertenza contenuta nella Prefazione alla prima edizione del *Vocabolario friulano* del Pirona ed una smilza paginetta della *Grammatica friulana* del Marchetti; ma ora cfr. M. OLIVIERI, *Toponomastica greca nell'Alto Adriatico,* in *Venetia dal I al VI secolo,* Roma, Istituto Italiano per l'Enciclopedia Treccani 1986, pp. 35-48; e M. CORTELAZZO, *Glossario greco-veneto.* Venezia 1974. Oltre a quanto già rilevato, si può riferirsi alle non infrequenti perplessità espresse dai glottologi locali di fronte ad alcuni toponimi del tipo accennato: in particolare cfr. C. C. DESINAN, *Dal Tagliamento al Cormôr: note di toponomastica,* in *Tisana,* 55^{m} Congrés de Soc. Filol. Furlane, Udine 1978, pp. 121-127, di cui s'è riferito lo *stilla(re)* come radice del nome del fiume Stella: «infatti nasce dalle sorgive»; per Driolassa segnala le numerose *Lame* e l'interessantissimo *apax* di *agrie,* che riteniamo una «spia» terapeutica; ma molta attenzione meriterebbero le quasi 30 *lame* ed i quasi 20 *cés* (evidentemente *ricès* da *recessum* = luogo solitario, di ritiro «spirituale», solitudine) che elenca G. BINI, *Alla scoperta di un territorio,* Udine 1986 (Collana «La Bassa», 5) per il *comune* di Palazzolo dello Stella; ove però non pare rilevato quanto meriterebbe il *cés di san Marc* (*luogo di ritiro* di San Marco), sul quale nulla di più si può dire, di quanto non dican gli stessi termini, che comunque ci paiano di non poca stranezza, perlomeno. Alla chiarezza di questi termini sovviene anche una nutrita serie di contigui toponimi che rinforzano sia il primo (cesso di comun, cesso pulisano, cesso soroboncli, cesso barbacano, cesso del capo, del Nogaro, di Piancada...), sia il secondo (prati di S. Marco, bosco di S. Marco...: a proposito dei quali va osservato che se si può invocare le necessità di legno per l'Arsenale veneziano nel caso del bosco, tale necessità è meno evidente per i prati e tanto meno per il *(re)cesso*).

C'entra in questa costellazione anche l'arcaico *Osôf* (di cui s'è già detto e di cui sono state proposte radici fitotoponimiche, tra le quali *qui* ben s'inserirebbe sia il «tradizionale» *issopo,* sia il più «dotto» *aus*=corso d'acqua, sorgiva che scorre), qualora non rinviasse, assieme a *Venzon,* ad un richiamo delle relative mude prealpine, cui le collegava la strada che dai paesi tedeschi scendeva al *portus Latisanae* (cfr. C. G. MOR, *Portus Latisanae* in *Tisana,* cit., pp. 112-120, che su questa strada colloca numerosi paesi anche austriaci ricordanti straziamenti di prestatori, artigiani e commercianti ebrei, coi loro *telonei*: un toponimo *telon* a Turrida all'uscita del guado del Tagliamento, di fronte a un *ghet*). Ma a proposito del *(re)cessum sancti Marci* riteniamo utile segnalare un agio-toponimo marciano assai prossimo e ancora quasi inedito: un *sepulcrum sancti Marci.* cui i *circum vicini populi vana quadam religione ducebantur.* Si tratta di un documento redatto nel 1499 da Francesco Mazono, vicario generale del Patriarcato d'Aquileia (sede vacante), in occasione della sua visita alla Pieve di Variano; è conservato nella Biblioteca comunale di Udine (*ms. Joppi 611*) e riguarda una chiesetta campestre posta a 3 km. a sud dell'abitato di Basiliano (fino a pochi decenni fa *Pasian Schiavonesco)* poco distante da un'interessante *Basagliapenta* che possiede attualmente un *titulus* di S. Andrea, affiancato da questo S. Marco campestre a Sud e da un altro *titulus* marciano ad uguale distanza verso Nord: il complesso meriterebbe un'attenta analisi sia per il rilievo degli agiotoponimi, che per le origini degli insediamenti abitativi: qualche cenno — provocato dalle recenti scoperte di reperti altomedioevali *in situ* — in G. PRESSACCO, *Note aquileiesi per S. Marco,* in *Il duomo di Pordenone* (in corso di stampa). Ma eccone il testo, che riportiamo integralmente poiché manifesta una forte coscienza di «autonomia» verso l'autorità ecclesiastica sia plebanale che patriarcale: «Et quod parochiani villae Pasigliani Sclavaneschi, intra curam cuiusdam ecclesiae sub titulo S. Marci omnes oblationes sibi usurpant et ibi veneratur locum in dicta ecclesia quem dicunt esse *sepulcrum S. Marci,* quod sepulcrum ipsi laici noluerunt permitere ut ipse presbiter videret et introspiceret. Et oblationes convertunt in certas fabas quas inter se dividunt. Et nihilominus ecclesia indiget ornamentis ad divina. Dicto die visitavit praefatus dominus vicarius ecclesiam campestrem S. Marci, sub cura et parochia Varyani, in qua dicebatur esse sepultum corpus beati Marci evangeliste et circum vicini populi *vana* quadam *religione ducebantur* credentes ita esse, unde prelibatus reverendus dominus vicarius aperiri fecit *certum sepulcrum* in dicta ecclesia *antiquitus existens* et in eo nullum corpus inventum est immo nec vestigium aliquod corporis, nisi *quaedam frusta ossium*». Ma meritano attenzione in particolare le segnalazioni relative al legame dei numerosi culti orientali di zona aquileiese (a differenza di quella veneta che ne conta pochissimi) legati ad Attis, Iside e specialmente a

Mitra che sarebbe stato ad un certo punto identificato sia con l'ellenico Dioniso che con il semitico Sabazio/Sabaoth (attestato a Monastero) e particolarmente venerato dai commercianti: cfr. M. S. BASSIGNANO, *La religione: divinità , culti, sacerdoti,* in *Il Veneto nell'età romana*, Verona 1987, pp. 357-358; ma sull'accentrarsi di culti orientali nella zona della Sinagoga - Basilica di Monastero, fuori le mura a Nord-Est di Aquileia, cfr. L. CRACCO RUGGINI, *Il vescovo Cromazio e gli Ebrei di Aquileia*, «Antichità Altoadriatiche» XII, 1977, I, pp. 353-381: 366, la cui lettura è indispensabile alla comprensione di questo saggio; l'A. tra l'altro legge acutamente l'appello che il vescovo «eretico» di Ratiaria Palladio fece — contro l'intransigenza ed il monopolio dottrinale di S. Ambrogio nel Concilio di Aquileia del 381 — all'escussione quali testimoni di *viri honorati* («sunt hic (viri) honorati multi») quali esperti giudaici di esegesi veterotestamentaria («veteris legis studiosi»): essi erano gli esponenti di una categoria di «bassi» funzionari dell'amministrazione imperiale (essendo agli Ebrei impedito l'accesso ai gradi più alti), che s'erano prefissi di elevarsi socialmente con l'acquisto di proprietà fondiarie nelle campagne circostanti. Il rapporto di una parte non piccola della comunità cristiana aquileiese con la campagna e l'agricoltura è attestato *pluries et auctoritative* (*doceat* il poco noto «de sua rusticitate gloriari» della lettera di papa Pelagio a Narsete, verso la metà del sec. VI). Della stessa A. si veda anche *Pietro di Grado: giudaismo e conversioni nel mondo tardoantico*, ibid., XVII, 1980, I, pp. 139-160, che fa cenno (pp. 152-153) all'«acculturazione religiosa degli *Ebrei di Alessandria, propensi ora al cristianesimo e ora al culto di Serapide, sempre in ogni caso alle pratiche di magia*» ed anche al significativo riferimento di Cromazio all'aggregarsi degli ebrei «a festeggiare *tanquam propriae* certe *sollemnitates* cristiane, quali la veglia pasquale della *nox magna* (fra il sabato e la domenica)...; *l'uso di festeggiare il sabato tra i rustici della campagna attorno ad Aquileia potrebbe a sua volta risalire a tempi molto più antichi e a costumi introdotti da proprietari terrieri di origine ebraica, inclini a conservare certe loro costumanze ancestrali.* La osmosi di consuetudini allotrie nel costume sembra infatti presupporre una convivenza simpatetica e un'assimilazione inavvertita tra società locale e gruppi minoritari, piuttosto che una contrapposizione violenta o un rigetto persecutivo (che dunque sarebbe avvenuto solo in epoca controriformista, come nel nostro caso). In queste condizioni le comunità giudaiche delle Venezie sarebbero sopravvissute pressoché indisturbate per vari secoli ancora». Sulle iscrizioni votive a Beleno nell'isola e nel Santuario di Barbana, cfr. G. SCHMIEDT, *Archeologia della laguna di Grado*, ibid., pp. 17-40: 36; su un *judaeus* funzionario della dogana e/o battelliere *por(ti)tor*, ricordato da una iscrizione su lastra sepolcrale, cfr. G. CUSCITO, *Economia e società* in *Da Aquileia a Venezia*, Milano 1980, pp. 598-608, foto n. 604; CRACCO RUGGINI, *Il vescovo...*, cit., pp. 367-368, n. 36 (ove si ricorda pure le tre lampade aquileiesi del IV sec. con *menorah* impressa, per le quali cfr. anche il più specifico ZEVI' AUNERI, *Lucerne giudaiche in Aquileia,* «La rassegna mensile di Israel» 10, 1962, pp. 446-448).

Es. XV

J	(J)	P
	v. 19 Quando infatti i cavalieri del faraone, i suoi carri ed i suoi cavalieri furono entrati nel mare, il Signore fece tornare sopra di essi le acque del mare mentre gli Israeliti avevano camminato sull'asciutto in mezzo al mare.	
v. 20 Allora Maria, la profetessa, sorella di Aronne prese in mano un tamburello; dietro di lei uscirono le donne con tamburelli formando cori di danze.		
v. 21 Maria fece loro cantare il ritornello: «Cantate al Signore perché ha mirabilmente trionfato: ha gettato in mare cavallo e cavaliere».		
	v. 22aa Mosè fece levare l'accampamento di Israele dal Mar Rosso ed essi avanzarono verso il deserto di Sûr.	
v. 22ab Camminarono tre giorni nel deserto e non trovarono acqua.		
v. 23 Arrivano a Mara, ma non potevano bere le acque di Mara perché erano amare. Per questo erano chiamate Mara.		
v. 24 Allora il popolo mormorò contro Mosé: «Che berremo?»		
v. 25a Egli invocò il Signore, il quale gli indicò un legno. Lo gettò nell'acqua e l'acqua divenne dolce.		
	v. 25b In quel luogo il Signore impose al popolo una legge e un diritto; in quel luogo lo mise alla prova.	
	v. 26 Disse: «Se tu ascolterai la voce del Signore tuo Dio e farai ciò che è retto ai suoi occhi; se tu presterai orecchio ai suoi ordini e osserverai tutte le sue leggi, io non t'infliggerò nessuna delle *infermità* che ho inflitte agli Egiziani, perché io sono il Signore *colui che ti guarisce!*».	
		v. 27 Poi arrivarono a Elim, dove sono dodici sorgenti di acqua e settanta palme. Qui si accamparono presso l'acqua.

I

Riportiamo alcune annotazioni a Es. XV, 19-27, togliendole dall'apparato critico dell'ed. Marietti, p. 166:

vv. 19-21: La nota narrativa potrebbe riferirsi a una *celebrazione annuale il cui inno era cantato e accompagnato con danze*; Maria intona il *ritornello dal ritmo accentuato*.

vv. 20-21: In realtà questi due versetti sono *il resto più arcaico di tutto il cantico* e forse anche la *più antica formulazione letteraria di tutto l'Antico Testamento* riguardante l'invervento salvifico di Dio presso il mare. Il nucleo è rappresentato dal v. 21b, che è *un vero inno*: all'invito a lodare Dio, fa seguito la motivazione dell'invito a una precisazione attesa ad una singola azione tra tutte le azioni del Signore nell'Esodo (cfr. 14, 27). I versetti 20-21 sono un'introduzione che vorrebbe portare l'inno nel suo contesto originario: appena avvenuto il fatto. I personaggi interessati Maria-Aronne sono le figure dalla tradizone *J* poste a fianco e poi, da tradizione più recente, in stretta parentela con Mosè (cfr. Es 4,14; 15,20; *(P)* 7,1).

vv. 22-27: Il breve frammento è il risultato di un montaggio e bisogna ricercarne il significato nella relazione presente di passi eterogenei. C'è una parte narrativa semplice ed elementare che descrive la sete, l'acqua salmastra e il risanamento di essa.

Vengono quindi alcune notizie di commento con intento paradigmatico:

— Dio ha dato comandi (e continuerà a darne);

— li ha messi alla prova (e lo farà ancora);

— è lui che dà la salvezza (= meglio la salute);

La visione di Elim, con la sua meravigliosa abbondanza d'acqua e di alberi (forse fruttiferi), è la prova della fedeltà di Dio.

Segue il cap. XVI che «è in uno stato di disordine irrimediabile» ed appartiene alla tradizione *P(riester-Kodex)* cioè *«Sacerdotale»*, legata al Tempio di Gerusalemme.

II

Ed ecco alcune note di critica testuale riprese dall'ed. dehoniana della *Bibbia di Gerusalemme*, pp. 155-158 e relative al c. XV.

1-21: In occasione della distruzione dell'esercito del faraone questo salmo di ringraziamento (il primo e il più celebre dei «cantici» che la liturgia cristiana prende a prestito dall'Antico Testamento) tratta in tutta la sua ampiezza il tema della salvezza...; il canto di vittoria del v. 21 vi è amplificato a racchiudere l'insieme delle meraviglie dell'esodo e della conquista di Canaan, e anche l'edificazione del Tempio di Gerusalemme.

v. 19: Aggiunta redazionale.

vv. 22-27: Tradizione jahvista o tradizioni jahvista ed elohista mescolate.

v. 25: Il Signore: secondo il senso; nel testo originale non è espresso mise alla prova: stessi termini di Gs 24,25. *Questo frammento ritmato, che non si armonizza con il contesto* sembra riferirsi alla fonte di Massa («prova») di cui spiega il nome diversamente da Es. 17,7.

c. XVI: Questo episodio conserva alcuni elementi di tradizione jahvista in un insieme di tradizione sacerdotale.

[Si può aggiungere che la setta dei Terapeuti da questo frammento ed in particolare da v. 26 trasse il proprio nome: «non t'infliggerò nessuna delle infermità... io sono il Signore, *colui che guarisce*». Purtroppo la descrizione della grande veglia di Pentecoste nel *De vita contemplativa* sta alla fine del trattato che sembra concludersi (mutilo?) con la descrizione della prima parte della notte, ovvero del suo nucleo liturgicamente piú importante e apologeticamente più efficace, il pasto sacro ed il canto degli inni: manca la descrizione di quanto eventualmente avveniva fuori dalla sala del banchetto, forse a gruppi divisi (?)].

APPENDICE

Appendice I

Riportiamo dal giornale La Patria del Friuli *una breve rassegna delle opinioni sulla* furlana *ivi comparse dall'11 al 16 febbraio 1914, a motivo della difficoltà con cui questi interventi possono esser consultati (pare che proprio le copie dei numeri interessanti il nostro ballo siano sparite durante l'occupazione di Udine, nella prima guerra mondiale!): fondamentalmente si tratta di una semplice accozzaglia di pareri tra i più contrastanti ove la* furlana *s'identifica volta a volta con* sclave, ziguzaine, staiare, walzer, monferrina, tarantella,... *Intervengono Titta Marzuttini, Olga de Craigher, ed altri... oltre al coordinatore Del Bianco.*

Di particolare interesse l'insistente ritorno del paragone con la tarantella, *sostenuto vivamente dal Molmenti che, dopo Delmedico, dobbiamo ritenere autorevole testimone della* furlana *quale si ballò fino alla fine dell'Ottocento ed all'inizio del Novecento a Venezia.*

La Sclave... (o la Furlane)?

Dunque, per quanto ne sappiamo oggi e fino a prova contraria, la «Furlana» è la... «Schiava» — un ballo che non era del tutto dimenticato, ma si vedeva anzi qualche volta riapparire anche prima che il Carrère lo rendesse celebre con la novella del consiglio dato da Pio X di contrapporlo al Tango. Possiamo aggiungere, come informazione... storica, che fu, tra le mille volte ballato quest'anno a Resiutta, sulla pubblica festa, il giorno che si inaugurò la bandiera di quella società operaia, da cittadini udinesi, tanto per provare che «La Sclave» restava nella memoria dei Friulani ancor viva e... affascinante.

Abbiamo rilevato sulla base di personali ricordi, nella *Patria* di ieri, che «La Sclave» come le sue sorelle «La Zigusaine» e «La Staiare» lasciano molta libertà sul modo di ballare, non avendo figure «costanti»: i ballerini, restando sempre con le loro movenze e coi gesti nel ritmo speciale, ch'è quello d'un valzer a tempo stretto — un valzer proprio... indiavolato — si sbizzarriscono a loro capriccio.

Naturalmente, vi è chi balla con movenze eleganti e chi precipita nell'esagerato, nel grottesco, nel rozzo. Quaranta, cinquant'anni fa, accadeva di veder coppie di ballerini lanciarsi nella «Schiava» con tanta leggiadria che se ne compiacevano tutti, e gli altri ballerini si arrestavano disponendosi in cerchio per lasciar libero lo spazio e applaudivano. Questo ricordiamo di aver veduto al *Palazzàt nuovo* in via Bertaldia e nella Sala Cecchini presso la Porta Aquileia: la vedova e la sorella di «Sior Checo», il simpatico Sior Checo Cecchini, probabilmente ricordano con qualche maggior particolare.

Ma ecco una descrizione che crediamo abbastanza completa:

Ballerino e ballerina possono cominciare tanto in coppia unita, col *valzer*, come addirittura con la *schiava*, disgiunti: nel primo caso, si distaccano l'un dall'altro dopo breve tempo, ed ora si avvicinano or si allontanano, sempre piroettando e seguendosi con gli occhi, tra mezzo alle altre coppie. La dama raccoglie fra le dita due lembi del grembiule, oppure della sopraveste che tiene allargata e sollevata alquanto, e scivola via e dondola rapida in voluttuosi ondeggiamenti la persona, mentre il ballerino le gira intorno piroettando e saltando e battendo tratto tratto i piedi a suon di musica e nel passarle vicino schioccando le dita in alto. Questo dura più o meno a lungo, mentre la dama cerca sempre di tenersi con la persona rivolta dalla parte di lui, spesso girando lentamente in largo, con i lembi della veste o le cocche del grembiule tra mano. I due si avvicinano: egli prende l'indice destro di lei con la sinistra, se pure non le prende il lembo d'un fazzolettino bianco, ch'ella porta nella destra, e lì gareggiano tutt'e due nel descrivere carole secondo i tempi della musica passando e ripassando a vicenda sotto l'arco delle due braccia sollevate in alto ed a quel modo congiunte.

Ripetiamo: fra *sclave* e *stajare* non ricordiamo che ci fossero differenze: ci pare che quest'ultima, conosciuta anche col nome di *ziguzaine*, fosse in tempo più stretto.

Abbiamo riportato ieri qualche strofa «cantabile» in tempo di *sclave*: se ne potrebbero citare altre.

Ma vogliamo rilevare, invece, una particolarità che forse può interessare i musicisti: e cioè che le villotte dimezzate si possono cantare e si cantavano e cantano sull'aria anch'esse di «Done Jacume»:

E a brusà, mo,
Brusçhins e brusçhis
La mignestre
A' pie di fun;

A impacciàsi
Cu la canaje
A si pierd — o
Ogni costum

dove, tolta l'aggiunta del *mo* nel primo verso e dell'*o* nel penultimo, se si accoppiano i versetti a due a due si ha una delle solite villotte. E così quest'altra

I uélin class
A fa muraie;
E no' canaie
A fa l'amor

E ma disèimal
A mi comàri,
Che l'hai provade
Prime di lor!

In tutte le provincie del Veneto si conosce il ballo «La Furlane» — ciò che renderebbe verosimile la novelletta del Carrère; ma è sempre «La Sclave». Naturalmente, in ogni paese le si sarà aggiunta qualche particolarità, e la descrizione da noi fattane può a taluni parere incompleta, perchè in qualche parte si avranno «figure» diverse. Adesso poi che l'hanno presa sotto la loro protezione i maestri di ballo!...

Ad Aviano domenica si cinematografarono «La Furlana», «La Monfrina» ballate da ragazze e giovanotti in costume; siamo curiosi di vedere che cosa n'è venuto fuori.

* * *

Che «Furlane» e «Slave» sieno tutt'uno, lo afferma un vecchio cavaliere: ricorda i balli in costume del secolo scorso, fra cui quello per il passaggio nella nostra città dell'imperatore Ferdinando reduce dalla incoronazione a Re del Lombardo Veneto avvenuta in Milano nel 1838.

Si fecero allora danzare, davanti all'Imperatore, ballerini della nostra Slavia e di Resia e di Aviano — tutti nei loro costumi tradizionali, ancora usati allora e oggi abbandonati quasi dappertutto.

* * *

Udine lancierà nel mondo la musica della furlana. E torniamo da capo: la furlana non è la schiava.

La furlana

La *furlana* era originaria del Friuli, dove si danzava per le strade, di sera, dinanzi alle porte delle case rischiarate da lanterne ornate di fiori. Poi, dato il carattere suo spigliato e gaio, si ballò in campagna, accompagnata da una musica in tuono minore a tempo di galoppo suonata dalla fisarmonica a mano, accompagnata talvolta da un contrabasso, talora anche da un flauto o clarinetto, e qualche rara volta da violini. *Si ballava in alcuni paesi del Veneto, accompagnata dal rullo del tamburo e dal canto a cadenza delle popolane* che sfioravano con agilità leggiadra la terra ed or giravano rapidamente sul tallone enfiando la gonna, ora accompagnavano il canto, ripiegando con abbandono i fianchi e la testa.

Senza dubbio questa danza non fu accolta nei salotti ducali come lo erano state le danze francesi ed inglesi, la *gavotte* e la *scottisch*, ma dovette lottare lungamente contro i parrucconi che le preferivano le note languide del *minuetto*, e pian piano da popolare divenne aristocratica, conservando alcune figure graziose e speciali delle vecchie danze.

Poi, con l'andare del tempo, perdette alcune movenze caratteristiche restando però sempre il ballo nazionale, e nel principio del secolo passato la *furlana* si ballò nei salotti veneziani con grande ardore, finchè la dominazione austriaca non la ricacciò nei paesetti del Friuli, e le allegre note italiane furono sostituite dai *walzer* viennesi e tedeschi.

Ma se l'aneddoto che Jean Carrère ha riportato sul *Temps* ha suscitato delle smentite, e se vi è ancora un poco d'incredulità a proposito dell'incitamento di Pio X alla resurrezione della danza friulana, ciò non toglie come noi italiani dobbiamo accogliere questa pseudo-raccomandazione del Papa con orgoglio e con gioia poichè dobbiamo assolutamente ribellarci a questa importa-

zione più o meno americana delle danze del pesce, del tacchino e dell'orso! Abbiamo in Italia dei balli originali, prettamente nazionali di una vivacità tutta propria che, anche d'origine popolare, conservano una eleganza speciale nei movimenti e sono accompagnati da una musica nostra, tutta nostra, senza esser costretti e ridurli più o meno possibili per i salotti, come è successo per il *tango*, che, francamente non si sa più se si possa chiamare *argentino*, poichè gli argentini già lo ripudiano e si offendono giustamente di vedere una danza del loro paese trasformata in un insieme di figure in un ballo che d'argentino non ha neppure la musica.

Ben giunga quindi la *furlana* a troncare queste polemiche, a ridare ai nostri balli quel carattere gaio e spensierato che faceva andare in visibilio i nostri nonni, e che, invece di essere un insieme di movimenti ridicoli e complicati, deve servire principalmente a dimostrare come le nostre danze rispecchino un vero e proprio carattere allegro e spigliato del popolo italiano.

Ora il mondo è invaso dalla *furlana*. Da tutte le parti del globo si chiedono insistentemente notizie sul nuovo ballo. Si cercano con un'attività morbosa tutte le fonti storiche che possano dare dei brevi cenni su questa danza, si decifra della musica dell'epoca per adattarla al nuovo ballo, gli stessi maestri partono alla volta del Friuli per studiare le movenze più caratteristiche della *furlana*, per adattarle alle esigenze dei salotti, e tutto il mondo la ballerà: il salone aristocratico, il caffè concerto, la casa, saranno invase dalla danza veneta.

I.B.

* * *

Ed ora, un po' di storia... anche friulana in aggiunta a quella narrata ierl'altro e ieri.

La Furlana si ballava a Udine sul finire del 700. E gli ufficiali che vennero qui con la prima invasione francese (maggio del 1797) l'appresero subito a ballare anch'essi. Il co. Caimo, nel prezioso diario che si conserva alla nostra Biblioteca, racconta che nell'agosto di quell'anno, mentre si stavano ancora distruggendo i simboli della caduta Repubblica di Venezia, vi fu grande ricevimento nel Palazzo dei co. Antonini, «casa grande» (palazzo Belgrado, ora della Provincia) e nella sala che al presente serve per le sedute del consiglio provinciale, si ballò *la furlana*, con larga partecipazione della nobiltà cittadina.

* * *

Riguardo al ballo popolare dato in onore di Ferdinando I Imperatore d'Austria, quando passò per Udine diretto a Vienna nel ritorno da Milano (dove aveva cinto, il 6 settembre 1838, la Corona di Ferro), possiamo aggiungere qualche altra breve notizia:

Qui l'imperatore si fermò un giorno, il 26 ottobre del 1838, ospite del Vescovo Emanuele Lodi, tutto fervore per l'Austria, nel Palazzo Arcivescovile. Sulla Piazza del Patriarcato, era stata eretta una maestosa opera architettonica, su disegno del Presani, quale modello di una futura Porta Poscolle (tanto futura, che non fu mai costruita): era nel pensiero di battezzare questa porta col nome di *Ferdinandea,* in onore dell'imperatore, com'era stata fin a quell'epoca battezzata col nome di *Eugenia* in onore del Vice Re d'Italia. A ridosso di quella Porta, era disposto il tavolato, sul quale ballarono secondo la propria usanza «i rappresentanti» di cinque distretti che mantenevano speciali costumi di vestire: Aviano, Maniago, Marano, Resia e S. Pietro al Natisone. Ma quale dei cinque balli fosse propriamente la *Furlana* — nè quanto fossero tra loro simili o dissimili i balli... *delle cinque nazioni,* come lo spettacolo fu qualificato — non abbiamo potuto sapere.

I costumi si possono vedere nel Museo del Castello, riprodotti nel 1893 per l'esposizione provinciale tenutasi in quell'anno.

* * *

«La vera furlana»
ne le sue forme originali

Così Tita Marzuttini ha intitolato le due composizioni musicali per ballo ispirategli dal grande clamore fatto quest'anno per la rievocazione della Furlana. Sono arrivate ieri le prime copie, edite (come annunciammo) dalla Casa C. Schmidl e C., Lipsia. Sulla copertina vediamo, schizzata giù alla brava, una coppia di ballerini nell'atto che, presisi per le destre, lei — un bel tocco di contadinotta procace — compie il molinello presentandosi con la spalla libera sotto il braccio del giovane gagliardo che la tiene impegnata.

Altre otto vignette illustrano la pubblicazione: cinque dedicate alla «Furlana vera»,

cioè alla *ziguzaine*, in tempo di tre quarti; e tre alla «Furlana Veneta» in tempo di sei ottavi. E gli editori, in una premessa avvertono però subito che questa seconda fu «erroneamente chiamata Furlana, e sarebbe piuttosto un ballo veneto e perciò nel Friuli poco diffusa e ad Udine, capoluogo della Provincia, quasi sconosciuta, mentrechè la *ziguzaine* in tre quarti fu sempre ballata da tempi immemorabili anche nei teatri e in quelle pubbliche festività in cui si voleva presentare e caratterizzare la vera danza friulana».

La prima, ch'è ricostruita sull'aria di «Me agne Iacume», consta di cinque figure, ciascuna di 16 battute, ed ha la sua spiegazione minuziosa anche a parole; della seconda («La Furlana Veneta»), è data soltanto la musica: una composizione ricamata a contrappunto. La pubblicazione è dedicata *«al cav. uff. dott. Carlo Marzuttini e al nobiluomo Gregorio Braida validi cooperatori nella ricostruzione della sola vera Furlana»*.

La Furlana a Gradisca

Il signor Angelo Odorico scrive da Gradisca sull'Isonzo:

«Non comprendiamo come il prof. Ostermann cultore di storia patria, possa affermare che da vent'anni non ricorda d'aver veduto ballare la «Furlana» nel Friuli. È vero che nei paesi circonvicini nostri essa non si dava più; ma a Gradisca non c'è festa di ballo in teatro che non si chiuda con la vecchia «Furlana» che è sempre il ballo preferito dai nostri vecchietti, i quali vanno in giubilo quando vi assistono. Io, vecchio clarinettista, dovetti innumerevoli volte spolmonarmi a suonare durante dodici numeri questa danza, nella musica della quale il clarinetto ha parte principale. E guai se si cercava d'ingannare i contadini con qualche figura di meno! La Furlana» è esistita ed esiste ancora, dunque...

Ancora si discute se la Furlana sia friulana

Cividale, 18 febbraio 1914

Il Molmenti nel suo pregiato lavoro «La Storia di Venezia nella vita privata» (parte 3, capo 5) scrive:

«I balli all'aperto compivano l'allegria delle sagre e delle feste popolari. Si ballava nei campi, ne' campielli, lungo le fondamenta. Le danzatrici, gesticolanti e ridenti vestivano graziosamente: un corsetto di seta leggera, una gonna d'indiana dai colori vivaci, le trine e gli sboffi della camicia attorno al collo e ai polsi, un mazzetto di fiori sull'orecchio o tra i capelli. Le danze preferite erano la *monfrina* e la *furlana*, e *donne e uomini formavano insieme un violento tramenio, rincorrendosi facendo piroette e contorsioni, gridando e cantando, sicchè il ballo si trasformava in una ridda clamorosa e sfrenata*. Le donne specialmente frullavano come trottole, or ripiegando con abbandono i fianchi e la testa, or girando rapidamente sul tallone, facendo enfiare le gonne.

Le ga i busti co le ponte
Co le ponte e co le ale
E co le bala le par cavale

diceva una canzone popolare. *Uomini e donne accompagnavano il ballo col suono del cembalo e del piffaro, col rullo del tamburo, collo strimpellio delle chitarre, col canto di vecchie canzoni*».

In nota poi sta scritto: «La *monferrina*, originaria di Casale Monferrato, era una musica da ballo in tempo sei ottavi. La *furlana* del Friuli, aveva lo stesso movimento, somigliante alla *tarantella*, ma meno regolare e più spezzato».

Questa è dunque la *furlana* già celebre, che si ballava nei secoli scorsi a Venezia, e che oggi richiama l'attenzione del mondo... ballerino, danza e per la vivacità e per il ritmo somigliante alla *tarantella*, essenzialmente di carattere italiano. Un esempio di furlana l'abbiamo nel primo atto della *Gioconda* (tempo sei ottavi allegro vivacissimo; si eseguisce in due movimenti). Il maestro Ponchielli certo non la creò così se non sulla base di documenti o di ricordi; in fatto essa, per il carattere della musica concorda pienamente con quanto scrive il Molmenti.

Che la musica di questo ballo abbia alcunchè di comune con la *ziguzaine* e con la *staiare* non mi sembra.

La *ziguzaine* («Me agne Jacume») quale la intesi parecchie volte cantare nell'agro cividalese, è in tre quarti, movimento di valzer piuttosto moderato; s'avvicina assai per il ritmo e per la modulazione alla *staiare* (stiriana), importazione d'oltre alpe e della quale opino sia una filiazione.

Certo che alla musica della *ziguzaine* manca quel carattere di vivacità e di brio,

vantato dalla *vecchia furlana* e speciale impronta del ballo italiano.

È probabile che la *furlana*, già celebre, sia scomparsa dal Friuli qualche secolo fa e che i balli che alcuni dei nostri vecchi asseriscono aver danzato ai loro tempi, non fossero che filiazioni ed adattamenti della *staiare*, scesa dai monti a man mano sostituire l'*autentica furlana*, già scomparsa dal Friuli.

Non è improbabile però che anche la *vecchia furlana*, adattandosi ai costumi dei nuovi paesi nei quali venne importata, abbia subito modificazioni, non tali però da farle perdere tutto il suo carattere, come sarebbe avvenuto se la danza in sei ottavi vivacissima, di cui parla il Molmenti, fosse figlia della *ziguzaine*, dal tempo, come già dissi, relativamente più moderato e di differente ritmo.

Marius

* * *

Asserzioni e testimonianze intorno alla furlana

Cividale 12 febbraio

Per quanto mi sembra, dopo aver letto ciò che si è pubblicato in questi giorni, intorno all'antico ballo «La Furlana» vi sono due diverse opinioni: alcuni sostengono che la «Furlana» e la «Sclava» sono la medesima cosa; altri che siano due danze differenti. Ma nessuno portò un argomento decisivo. Ho voluto interrogare in proposito alcuni vecchi fra i 75 e gli 80; ed ecco quel che mi è risultato:

Affermano questi cari vegliardi che ricordando «quei tempi» hanno qualche lampeggiamento negli occhi, affermano che la *furlana* non differenziava dalla «slave» che per la figurazione; la *sclave* consisteva in un ballo a coppie disunite, ma ogni coppia danzava per proprio conto, solo cercando di rispettare il ritmo della musica — le donne con i lembi delle sottane in mano e gli uomini con in mano le due estremità della giacca; e l'un l'altro inseguendosi, facevano entrambi pirroette e l'uomo pestava in tempo i piedi con fragore tale da colorir la danza, anche per la confusione dell'insieme, come una ridda infernale: *il corpo aveva movenze e dimenamenti quasi grotteschi.*

Invece, la vera «Furlana» si ballava per coppie abbinate, silenziosamente, tranne il ritmico schioccar cadenzato delle dita, le due coppie si raggruppavano d'una mano sopra la testa: le due coppie si raggiungevano variamente, si scioglievano, si rincorrevano, si riaggruppavano e via via, con movenze gentili e pose veramente leggiadre e quasi diremmo artistiche.

Così la descrizione che me ne hanno fatta i vecchi di questi due balli, dei quali ora tanto si parla.

La spiegazione del perché si fusero e confusero in una sola danza vuolsi che sia questa: la musica di entrambe si assomigliava, sebbene varia dei motivi, poiché si svolgeva sempre in uno stretto tempo di *Valzer*, tanto stretto e brioso da sembrare a volte quasi a una *tarantella* e giustamente avete ricordate le villotte che alla musica stessa furono applicate, le quali, nella insolita brevità del verso, caratterizzano anche la musica.

E fu appunto in seguito a questa somiglianza di musica, che la distinzione fra danza e danza venne a svanire; e se ne fece un miscuglio indecifrabile oggi dopo un secolo o quasi deplorato.

Con tutto questo non ho inteso (come suol dirsi) di tagliar la testa al toro; ma solo di contribuire nel modo che mi era possibile a chiarire, con la testimonianza dei cari vecchi da me intervistati, i dubbi che ora sorgono.

Il Figaro

Un'altra testimonianza

Mendola (prov. di Modena) 12 febbraio.

Egregio signor Del Bianco,

Leggo con sommo interesse le sue parole sulla *furlana* apparse sulla patria, che hanno proprio «cinematografato» il mio pensiero! quando le fantasie dei giornali Parigini e Italiani saranno passate, eleverò io la mia voce per dire cosa è la *furlana* cioè cosa era quando bambina la vidi ballare in un paesello lontano dei nostri monti, ove ancora non era stata bastardita, nè colla *pulcara* nè collo *sbalz* importati *più tardi* in quel paesello, nè colla *slava*, (che almeno ha il merito d'aver conservate alcune mosse, alcune note, alcuni costumi, della *furlana* sperduta), nè imbastardita dico con quelle caricature di gondolieri a fazzoletti in testa e di donzelle in capelli per le spalle anzichè sul capo (che dovevano averlo perduto) come le portavano varii giornali per *furlana veneziana settecentesca.*

Sono per massima, aliena d'uscire dal mio guscio pel pubblico, ma questa volta forse mi deciderò a far uno strappo alla mia massima, per rivendicare l'integra figura della nostra «furlana», *antica pagina danzata e musicata dalla poesia* del nostro vecchio Friuli.

Colla massima stima.

Baronessa di O.G.

P.S. La *«Me agne Iacume»* è precisamente un brano della vecchia musica, ma ce ne sono molti altri ormai dimenticati e che io ricordo.

* * *

La «furlane» o la «sclave»

Dunque il Friuli trionfa. Una fra le primarie case per la produzione di films cinematografiche manda i propri agenti ad Aviano, alla scoperta nientemeno che di una danza «nostra», tanto nostra che nel mondo intero è conosciuta col nome di «furlana».

Ma c'è chi sa dirci poi come si balla, questa «furlana»?... Se dobbiamo stare alla descrizione comparsa ieri sulle nostre colonne del come si ballò a Gorizia, tutti comprendono che si tratta della «sclave», una danza poco in uso ma non del tutto dimenticata; molti forse l'hanno ballata anche di recente. Ma è una danza che (almeno per quel che dicono i miei ricordi personali) non ha regole fisse, non ha figure particolari «costanti»: si svolge capricciosa e varia. La vidi ballare spesso, nella mia gioventù; v'erano coppie specializzate, per lo più di vecchi fra i cinquanta e i sessanta, che la ballavano assai graziosamente, così che tutti gli altri ballerini si fermavano per ammirare le coppie «di cartello».

Non mi pare che vi fosse distinzione fra la «sclave» e la «ziguzaine» tutt'è due in tempo di valzer; e il valzer medesimo parecchi lo buttavano a tratti in «sclave». Una delle «ziguzaine» più note è sull'aria di

Me agne Jacumine
E veve un dindi
Par falu rindi
Metè a clucì.
Ma al lè lu martar
Su pè giatarie
E insomp de l'arie
Lu sçhafuì.

Un'altra sarebbe sull'aria di:

Po bàlistu, Pieri?
Si sì che iò bali.
L'è un piezz c'o ti çhiali...
Ninìn, tu ses miò.

Il prof. Valentino Ostermann, nel suo volume *La vita in Friuli,* ricca miniera di usi e costumi raccolti in tutte le parti della Provincia, scrive:

«Anticamente si ballava la Furlana, la Sticca, la Monferrina, la Ziguzaine ossia Stirienne o Staiare, la Schiava, il Ballo resiano e la Neue-Bauerisch; ma eccezione fatta della Schiava e della Stirienne — ed a Resia del loro ballo particolare — sono tutti caduti in disuso.

Io non ricordo di aver mai veduto ballare nè la Sticca (la si ballava a coppie disgiunte, e sempre sulla punta dei piedi), nè la Furlana, nè la Monferrina o come si usava dire la Monfrine». (La Sticca è rimasta nel linguaggio: «cè vegnistu a balâ la sticche intôr di me?»).

Questo il prof. Ostermann pubblicava nel 1894 — vent'anni addietro; e la sua memoria certo risaliva più lontano della mia. Chi dunque saprebbe descrivere la vera «Furlana»? e la ballano ancora ad Aviano, dove la si vuole cinematografare? o non forse vanno a ricercarla in quel paese, perché ancora ivi non sono affatto scomparsi certi usi del vestire — il capello a larghe falde, gli orecchini lunghi, il panciotto e la fascia degli uomini, certi corpetti caratteristici delle donne?... Qualche avianese di buona volontà potrebbe aiutarci a... illuminare il mondo in proposito e gliene saremmo assai grati. Quanto a me, fino a prova contraria, conservo il dubbio che tutti parlino e scrivano della «Furlana», ma che nessuno sappia dire con precisione quel ch'essa è: in Friuli, sembra certo che non la si conosca; quanto avvenne a Gorizia lo prova.

A meno che la «sclave» non abbia, passando a Venezia nel secolo decimottavo, preso il nome di «furlana» come proveniente dal Friuli: e che quindi, «Furlane» e «Sclave» sieno tutt'uno. Le figure poi della «Furlana» ballata a Parigi e pubblicate nel *Corriere* milanese di ieri, fanno dir subito che quella danza, qui in Friuli, nessuno di noi l'ha mai vista: sono piuttosto figure di balli meridionali, di *tarantelle.*

* * *

La Furlana di Tita Marzuttini

Carissimo Del Bianco,

Rispondo alla vostra gentil lettera, esponendovi semplicemente tutto ciò che ho fatto per addivenire ad una conclusione sul noto argomento.

Da quando sentii per la prima volta la *Gioconda* del Ponchielli, pensai che la Furlana, com'è in quel melodramma, non poteva essere dei nostri paesi.

Però, per quel pudore che tutti abbiamo, non mi azzardai mai di dire che Ponchielli avesse equivocato il nome della danza, anzi nel mio interno pensavo ch'egli, il quale la sapeva tanto più lunga di me, avesse scavata la sua Furlana in qualche archivio a me ignoto. Nei trent'anni trascorsi dacché sentii per la prima volta quel gioiello d'opera, ch'è viva e fresca tuttora, ho continuato a indagare e pensare, e sempre più mi convinco non poter essere la Furlana del Ponchielli una danza settentrionale, bensì una vera tarantella. In questi ultimi giorni che l'editore Carlo Schmidl mi diede l'incarico che voi sapete, mi decisi a concludere qualche cosa, anche allo scopo di poter accontentarlo. Cominciai coll'importunare tutte le persone che mi pareva potessero ricordar qualche cosa dei famosi balli del *Palazzàtt* vecchio e nuovo e del tradizionale ballo *sott il Palazz*; rovistai e feci rovistare la Biblioteca nostra: ebbi risposte dalla Marciana di Venezia; mi arrivarono informazioni da archivi di Vienna; ebbi nelle mie mani le danze originali del 1838, poi molta roba del Ballarin, del Casioli, e di altri, ed ora posso dirvi... che la matassa è molto ingarbugliata; ma io, la mia idea me la son fatta e modestamente ve la esporrò.

A confermarmi in questa opinione che non intendo di imporre, bensì di esporre, contribuirono in sommo grado, le testimonianze di persone attempate che ballarono ai loro tempi la «Furlana»; poi il ricordo della mia carissima Nonna, la quale era calcolata una... «specialista» in quella danza e come lo possono attestare testimoni viventi e nelle «più perfette condizioni di corpo e di mente».

Dunque vi dirò che noi Friulani (escludiamo la questione di pattriottismo male inteso) siamo nella musica, *nordici*. Le nostre villotte che io ho tanto studiato e curato, sono canti *nordici*, sono *cori settentrionali* che rispecchiano, per quanto arcadicamente, il canto corale a tre e a quattro voci di sommi autori tedeschi. Noi Friulani siamo l'unico popolo d'Italia che non abbia la canzone *(omofona)* bensì la villotta *(polifona)*. Noi siamo melanconici, nei nostri canti; e il nostro strumento caratteristico è l'armonica *(polifona)* non già il flauto, il mandolino, la chitarra, il piffero, il tamburello ecc. Il popolo friulano, per quanto mi consta, non conosce il tempo allegro in *sei ottavi* e viceversa sente nell'anima il *tre quarti* tipo valzer e mazurka.

Io scommetterei, e non arrossisco nel dirlo perché espongo la nuda verità, che qualunque friulano, sia musicista o no, sentendo il solo accompagnamento di un'armonica a tempo di *sclave*, subisce una maggiore o minore suggestione di ballare. Questa suggestione, sarà massima in un contadino, il quale alla seconda battuta sarà già in moto, tenendosi i lembi della giacca, minore in una persona colta, minore ancora in un musicista.

E ciò perchè? Perchè il contadino più vergine di noi nel sentimento, resterà soggiogato da una forza che agisce sull'anima sua, nella quale, l'istinto, non offuscato dalla civiltà, regna sovrano. Invece, davanti alla musica di una *tarantella*, i friulani non sentiranno mai più la seduzione, il fascino suddetto, per quanto possa loro piacere questa elegantissima forma musicale di danza del mezzogiorno.

L'effetto medesimo lo avremo, mettendo i meridionali di fronte a una *Sclave, Stàiare, ziguzaine*, di fronte alla *Furlana* nostra.

Lasciamo dunque parlare la «voce del sangue», e seguiamo un po' anche noi il nostro istinto... e allora? Mi pare che ci siamo già intesi.

La nostra *Furlana* a mio riguardo, è la *ziguzaine*, con tutte le centinaia di variazioni. Essa non è un'accozzaglia di movimenti disparati casuali. Tutt'altro: essa è un poemetto.

Stante l'uso friulano che in un pubblico ballo una *bella* non può rifiutare il cavaliere che la domanda, pena anche il coltello, il ballerino comincia col presentare alla giovane da lui ricercata un mazzolino di fiori; ella se lo infila al centro del busto, si lascia quindi prendere per mano, ed entra nella danza; ma sfugge quasi subito di mano al rusticano cavaliere, il quale, fatto animoso dal ballo, comincia ad inseguirla nei suoi giri, e procu-

ra di riprenderla con movimenti eleganti. La bella, con qualche moina, si lascia riprendere, ma soltanto il dito mignolo, e passa girando sotto il braccio del cavaliere, il quale, incoraggiato sempre più, la prende scherzando anche sottobraccio, a rovescio, poi arriva ad impossessarsi delle due mani, sempre danzando, e, finalmente intreccia il classico giro del fazzoletto sotto al quale, a braccio alzato, la fa passare. Tutto favorisce finora l'innamorato cavaliere, ma a un dato momento la bella sfugge abbandonando il fazzoletto. E ricomincia un inseguimento variato e più animato di prima, fino a che approffittando di un momento buono, il cavaliere arriva a cingere col braccio destro la vita della bella e se la porta via danzando il *valzer* a tempo un po' stretto. E con ciò finisce l'ultima figura, essendo la bella ormai conquistata.

Questo è quanto sono arrivato a ricostruire e vi assicuro che mi è costato non poca fatica. In coscienza, per me, questa è la versione esatta della *Furlana* e nella mia pubblicazione troverete la spiegazione coreografica, battuta per battuta, di tutto il poemetto, in modo che, qualunque sia il numero delle coppie, esse seguiranno tutte simultaneamente la progressione delle figure, e l'occhio dello spettatore resterà soddisfatto, osservando lo svolgimento del soggetto, senza alcun dubbio o confusione.

Ho pure pubblicato, unitamente alla nostra *Furlana,* la così detta *Quadriglia* che passa anche sotto il nome di *Furlana*, in altri paesi. La composi basandomi sul movimento ritmico delle altre, senza deformare la bellissima della *Gioconda*, come fece qualcuno.

Ed ora finisco, perché altrimenti mi farete scrivere un trattato.

Caro Del Bianco conservatemi la vostra stima e accettate un'amichevole stretta di mano.

Tita Marzuttini

* * *

Qualche lettore forse dirà che ci occupiamo troppo di questa *sclave*: ma dal momento che ne parla *tout le mond* a cominciare dal suo cervello, Parigi!... Poi, siamo di carnovale... Solo, ci resta sempre il dubbio che *la sclave* possa non essere la *furlane*.

Appendice II

PADOVA, Archivio della Curia Vescovile, *Vititatio Apostolica civitatis et diocesis Aquilejensis sub Ill.mo et Rev.mo D. Cesare De Nores episcopo Parentino de anno MDLXXXIV.*

Ecclesia Sancte Marie Barban(e?)
c.450r

Die martis 5 februarij 1585

(...) que ecclesia habet titulum abbatie que erat ordinis sancti Benedicti, ad presens ut asseritur esse annexa abbatie Sextiane [...]. Residet in hac ecclesia frater Hieronymus a Viglia conventualis ordinis sancti Francisci qui a 18 annis circa in dicto loco commoratur [...] Est in hac ecclesia magnus populi concursus et devotio, presertim in die Pentecostes et magnas habet oblationes.

Provisiones:
c.450v

Quoniam vero in visitatione supradicte ecclesie S. Marie de Barban(e) compertum est in omnibus anni temporibus et presertim tempore Pentecostes pro illis tribus festis continuis magnum populi concursum ad hanc ecclesiam haberi et in ea ipsius(que) domibus seu et monasterio tam mares quam foeminas etiam pernoctare commessationibusque et compotationibus aliisque prophanis actionibus a sacrorum locorum et festorum dierum cultu longe alienis tempus magna ex parte traducere et ante et circa ecclesiam ipsam cauponas, tabernas meritorias erigi, mercatum quoque ibidem fieri non sine tam magno tumultu, choreas etiam ac tripudia agi consuevisse et solere non sine grave Divine Maiestatis offensione et animarum detrimento, cum ipsi sacri dies Pentecostes ad percolenda divina beneficia honoremque debitum tante festivitati tribuen(dum) dicati, non modo, ut oportet, religiose non colantur sed nepharijs eiusmodi actionibus a christiano nomine indignis tam foede violentur.

Quo circa idem Dominus D. Visitator Apostolicus pernoctationes seu excubias huiusmodi nocturnas, tripudia et reliqua omnia et singula premissa de cetero fieri prohibuit sub poena interdicti ingressus ecclesie cuilibet contravenienti ipso facto incurrenda et mandavit fores et portas ipsius ecclesie noctis tempore in occasu solis claudi et clausas illas custodiri nec unquam aperiri nisi in mane, orto jam sole; quod si capellanus seu vicarius aliusque eiusdem ecclesie curatus vel custos animadvertit ipso in loco fieri preparationes nundinarum mercatus tripudiorum ipsa ecclesia omnino claudat seu claudi faciat fores ecclesie, neminique in ipsam ecclesiam ingressus permittat nec missas aliave divina officia in ipsa iis diebus celebret seu ab aliis celebrari permittat [...] Absurdum est enim ut sancta ecclesia que omnes christifideles indulgentiarum concessione aliisque spiritualibus donis ad devotionem et divinum cultum gratiamque Spiritus Sancti consequendam invitat, videns concessionem et dona sua ad prophanas eiusmodi actiones et diabolica obsequia in animarum perniciem. Domus Dei que est domus orationis, quasi spelunca latronum fieri id permittet seu ullatenus ferat ne arma ipsi humani generis hosti in animarum detrimentum suggerere et christifideles filios suos ad huismodi dissolutiones et diabolicas actiones vocare et incitare valeatur.

UDINE, Archivio della Curia Arcivescovile, 206-208, *ms 2,* n. 829.

«Si denontia al S.to Offitio, qualmente certe donne supersti[zi]ose di Palazzuolo soggetto alla mia cura contro ai riti di Santa Chiesa, e della vera e sana religione, per impetrar la pioggia dal cielo la notte della Pentecoste alle cinque hore di notte in circa andavano processionando e lustrando la villa dentro e fuori cantando a due chori certa sua canzone, che incomincia, *schiarazzola marazzola à marito, ch'io me ne vò,* et quello che segue a mezzo, *sicome io son donzella, che piova questa sera,* e tuttavia intravano a cantar queste parole e donne infami e maritate, e spesse volte si aggiungevano il *falalela.* Et poi essendo tre degani in villa s'ingegnavano ad ogn'uno di loro di rubare il versuro o aratro per condurlo a tre contoni della villa e quinci nasconderlo nell'acqua, dicendo questo esser vero rimedio per far ve-

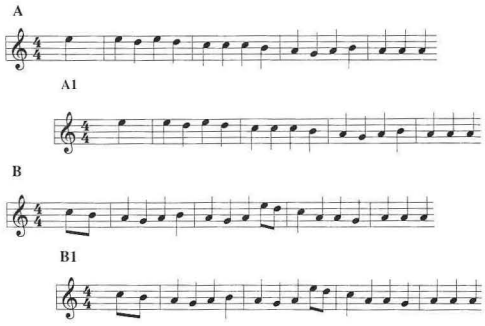
nire la pioggia. Non ostante che da me sia l'anno passato per simil occasione gli sia stato fatta rigorosa riprensione avertendole a non dover usar si fatta superstizione, sono di novo incorse come di sopra, aggiungendo quella che sarà notata a questo segno [*la manina, che sotto si segnala con asterisco*] che ha cantato la suddetta canzone quando erano altri preti, e però intende voler cantar hora che son'io, et quando anco non mi sarò: et havendola anca il mio capellano la 2ª festa della Pentecoste in chiesa ammonite, li risero, e per sprezzo (mi credo io) quasi tutto quel giorno dopo desinare, dove lo vedevano, comminciavano ad intonare il suddetto canto sin tanto ch'io da una mia devotione, dove ero andato la sera avanti, ritornai in villa, e fummi per ordine tutto il successo dal suddetto reverendo narrato, ladove presi occasione la 3ª festa di raddoppiar i gridi contro l'ostinazione di queste tali protestandoli di voler, come faccio con quel miglior modo ch'io so e posso, portar il caso alle mani di Vostra Paternità molto Reverenda, la quale prego in visceribus Jesu Christi vogli esser quella che proveda di opportuno rimedio e salutiffera correttione.

Ego presbiter Bernardinus Morrra vicarius curatus Palazoli manu propria die 10 junij 1624.

Le donne delinquenti sono le infrascritte: Veneria moglie di Battista Dusso; Catarina figliola del q. Piero di Durlì; Maddalena, Lucia figliole di Piero di Bino; Zuanna figliola del q. Alvise dell'Agnola; Catarina figliola del q. Valentin Cargnelo; Domenega moglie di Quanne di Marco; Maddalena figliola del q. Marco de Marci; Maria et Maddalena figliole di Marco dell'Agnola; * Maria Lissandrina vedova impudica; Fiori moglie di Francesco Marcolino, cantavano tutto giorno quasi in sprezzo.

Stefanutto di Bino, Battista figliolo di Piero di Bino, Domenego Cargnelo et Antonio figliolo di Domenego Rio: questi accompagnavano le donne non sò se per fomentarle o se per qualche altra occasione, basta che le potranno servir per testimoni, e le racconteranno le parole formali della canzone. Non credo però che le suddette donne al constituto negaranno un fatto così notorio e pubblico.

Tema melodico della Scjarazzola Marazzola *diviso «in due chori».*



Appendice III

GIOVANNI CROCE CHIOZOTTO,
Mascarate piacevole et ridicolose per il carnevale a 4.5.6.7. et otto voci [...],
Venezia, I. Vincenti 1590.

[Mascarata] a 6: da Furlani.

C(anto) *Calcina da fregià...*
A(lto) *Conza l'horto...*
[T(enore) Aghi, forfe e sculieri...]
S(esto) *Conza carieghe... Bozzolai da lavezi.*
Q(uinto) *Rafa, rafa...*
B(asso) *Tagia legne...*
[*T.*]*Q.B.* *Dio ve sal*[*vi*], *della brigiada.*
C.A.S. *A Dio, fradis me chiar*
vos ses i benvegnut[*s*].
Tutti *Sanetat*[*!*]
Bon an e bon sempre [*!*]
C.A.S. *Havesus bevut* [?]
[*T.*]*Q.B.* *Sì, havem bevut du bozzis de bon vin.*
Ch'a la mori fra nus: haven zugiat[*!*]
C.A.S. *In ce lûc, chiar dolce, fradis*[*?*]
[*T.*]*Q.B.* *Sul chiampo delle gjatis.*
E vos, havês bevut [*?*]
C.A.S. *Havim bevut nu tres de bon vin blanc.*
Fradis, fradis volen tutti chiantà [*?*]
Tutti *Mai chiantèn* [*!*] *Mai chiantèn* [*!*]
Me da pit dell'arborsìt
comare Meduzza
Mi scontrai t'un biel infànt
diridiridiridella.
Nu sten plu[*i*] *a chiantà:*
zin di sols a guadagnà.

Udine, Metropolitana, Abside: Cristo vincitore dell'inferno *di L. Dorigny.*

INDICE

INDICE

EXCURSUS I - ...Marculis? ..... Pag. 9
L'antichità pagana e cristiana ..... » 29
L'Altomedioevo ..... » 39
Il Medioevo ..... » 49
Scheda I - Drammi sacri, drammi liturgici, sacre rappresentazioni ..... » 58-59

EXCURSUS II - Un itinerario aquileiese del tardo Quattrocento ..... » 75
Il Rinascimento ..... » 83
Scheda II - Sinossi dei balli di Mainerio, Ferruzzi, Bianchini e Facoli ..... » 120-121
Il Seicento ..... » 123
Il Settecento ..... » 143
Scheda III - Teorici e musici della furlana ..... » 158-159
L'Ottocento ..... » 177
Il Novecento ..... » 195
Scheda IV - Le marionette di Vittorio Podrecca ..... » 197
Scheda V - Poesia, musica e teatro nella «Accademiuta di lenga furlana» di Casarsa ..... » 210

EXCURSUS III - Ancora sulla «furlana» ..... » 213
Appendici:
I - La furlana su «La Patria del Friuli» del 1914 ..... » 249
II - Documenti d'archivio del XVI secolo ..... » 257
III - La «mascarata di G. Croce ..... » 258

Finito di stampare
nel mese di novembre 1991
presso le Arti Grafiche Friulane
di Udine